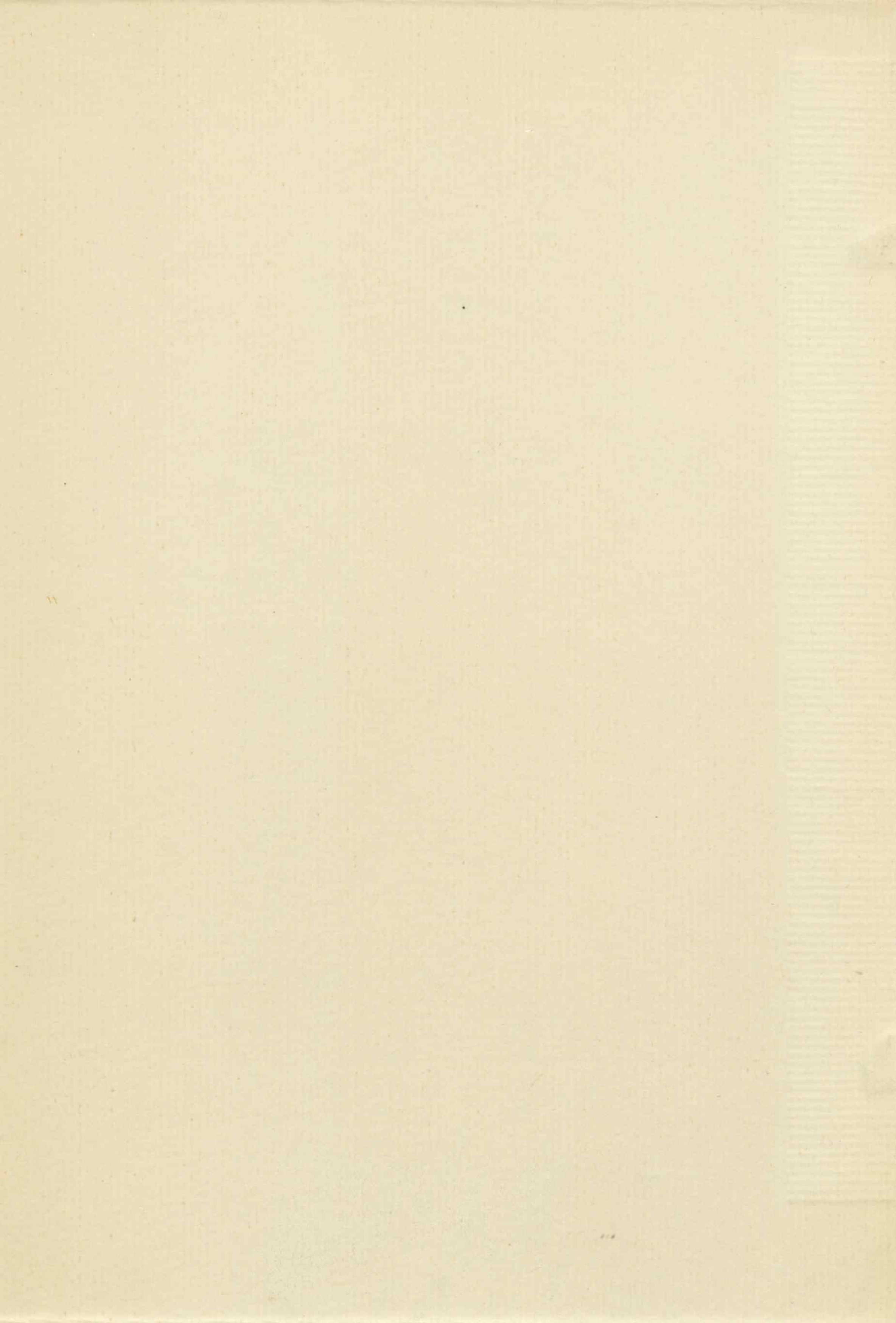
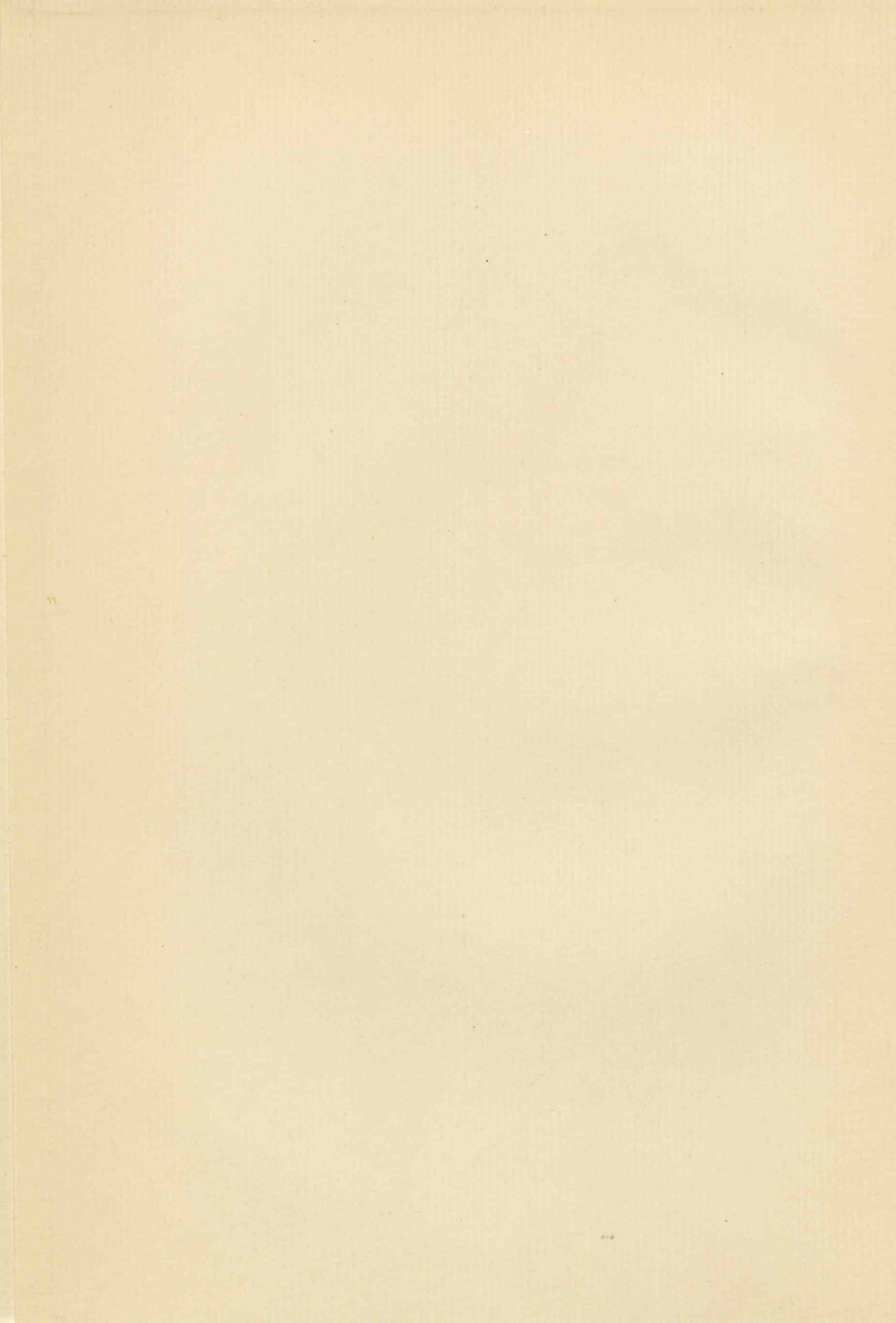
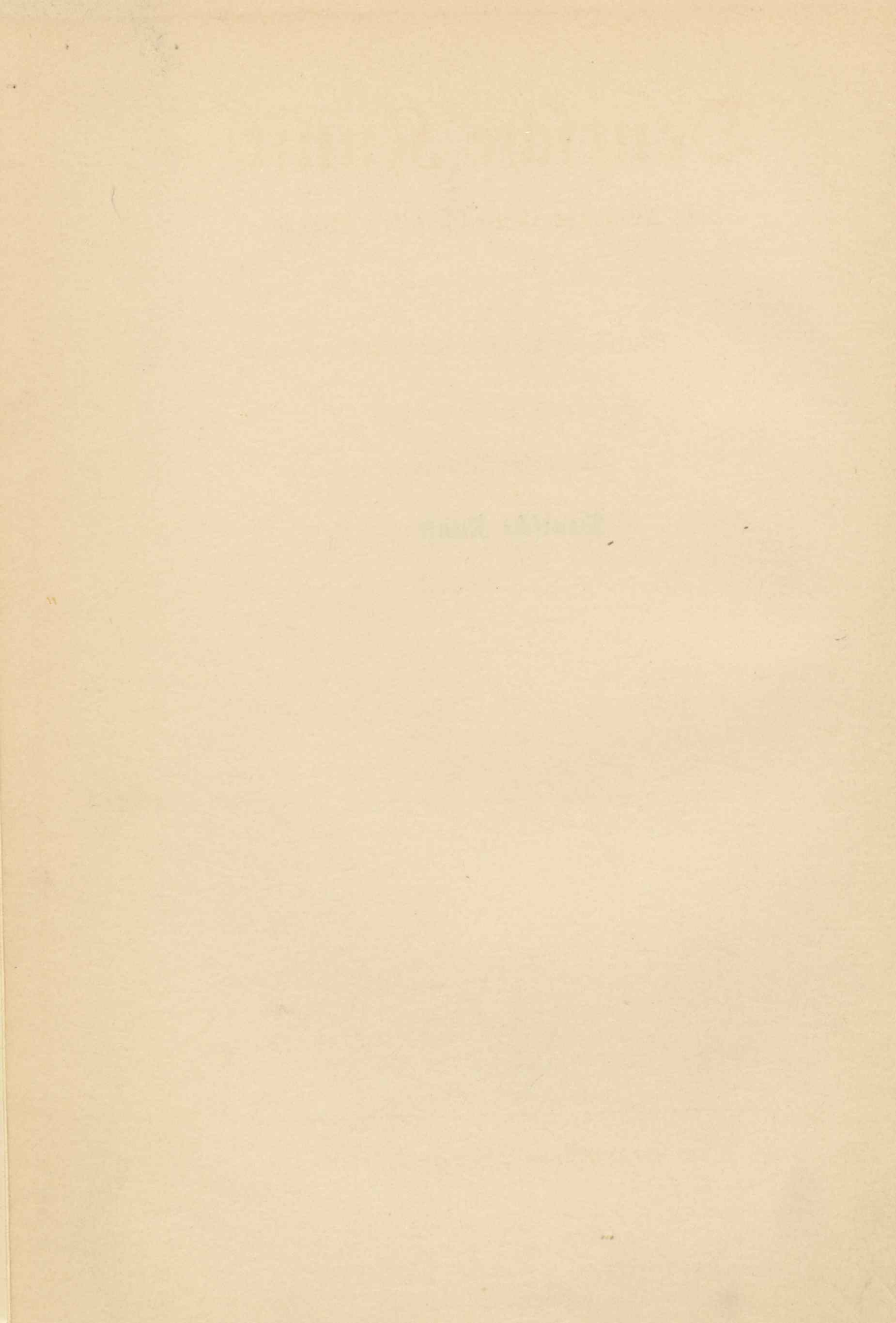
Deutsche Kunst





Deutsche Kunst



Deutsche Kunst

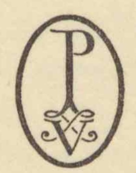
Eine Auswahl ihrer schönsten Werke

Von

Wolfgang Graf v. Rothkirch (1892 - 1945)

Mit einem Geleitwort von

Wilhelm Pinder



Im Propyläen-Verlag · Berlin





Einband und Schutzumschlag: Beucke

Printed in Germany. Im Ullsteinhaus, Berlin

Geleitwort

Dieses Buch ist aus einem Teile der deutschen Abbildungen einer vielbändigen Gesamtkunstgeschichte entstanden — vermehrt um einiges andere Wichtige. Es ist ein Bilderbuch. So reich es erscheint, so gewaltig bleibt doch der zahlenmäßige Abstand von der wirklichen Menge unserer wertvollen erhaltenen Werke. Diese zählen nach vielen Tausenden. Aber niemals könnte ein volkstümlicher Bilderband mehr als eine Auswahl geben, und in diesem Falle war auch gar nichts Anderes nötig. Nötig war nur (obwohl nicht leicht!) eine besondere Sorgfalt bei der Auswahl aus dem fast gänzlich festbestimmten Kreise der Bilder.

Nicht das Wissen um einen Bestand, sondern das Verstehen von Wesentlichem war das Ziel. Darum war auch eine Einführung unvermeidlich, die aus verstehendem Wissen verstehen lehren möchte. Es handelt sich keineswegs um eine Geschichte der deutschen Kunst, sondern um die geschichtliche Ordnung derjenigen Werke, die gerade hier gezeigt werden. Darum ist nur das Abgebildete im Texte überhaupt genannt. Dieser straffen Bezogenheit des dienenden Wortes auf das Bild entsprang auch die Absicht, um so weniger Worte zu gebrauchen, je verständlicher die sichtbare Form jeweils vermutet werden konnte. Vermutet — denn gänzlich irrtumlos vermag niemand Verständlichkeit für Andere abzugrenzen. Jede Epoche versteht am besten, was ihr gemäß ist; aber keine ist in sich selber einheitlich, am wenigsten die unsere. Nicht nur Begabung und Neigung, sondern selbst die Geschichtslagen sind bei den verschieden Altrigen und verschieden Durchgestalteten gleicher Zeit verschieden. Und wohl keine Kunst hat es schwerer als die deutsche — selbst bei den Deutschen. Noch immer urteilen Viele von der Malerei, ja vom Museum aus. Aber keine Kunst in Europa ist so wenig von der Malerei aus allein zu würdigen und keine — dies vor allem! — ist so wenig Museumskunst wie die unsrige. Das ist das im ehrenvollsten Sinne „Mittelalterliche" an ihr: sie am allerwenigsten kann ein Selbstzweck sein (und wenigstens den Schein davon verleiht doch jedes Museum). Sie ist auch, weil sie am tiefsten diente, am wenigsten privat und schmückend geblieben: was man in Wohn-

räumen sichtbar machen könnte, ist — anders als gerade bei den Nächstverwandten, den Niederländern — das wenigst Kennzeichnende. Sie ist vorwiegend sakral und geheim zugleich: entweder, besonders als Baukunst und Plastik, an festen Ort gebunden, oder im Buche verborgen, auch als kleines Blatt in der Hand, jenseits aller schlagenden Wirkung äußerer Ausdehnung gleichsam als Erinnerungsbild ihrer selber beredt. Die meisten Versuche, ihre immer wieder empfundene Gesondertheit, ihre in Wahrheit unerreichte Selbständigkeit und Einzigkeit in Begriffe zu fassen, sind fehlgeschlagen: sie gingen vom Fremden aus und sahen also mehr das Nicht-Fremde, als das Eigene; ja, sie konnten soweit gehen, Formlosigkeit, selbst Formfeindlichkeit und gar Geschichtslosigkeit ihr zuzudenken.

Nichts davon hält vor dem eigenen Zeugnis unserer Kunst stand. Wäre sie formlos, so müßte ohne Schaden an dem Formverlauf ihrer echten Werke geändert werden können. Der geringste Versuch erweist sich als tempelschänderisch und scheitert. Auch geschichtslos ist die deutsche Kunst so wenig als irgendeine. Eben darum hat der Verfasser versucht, eine Geschichte der Aufgaben anzudeuten, wie sie August Schmarsow für die Kunstgeschichte überhaupt gefordert hat. Er weiß, daß die früheren Künstler nicht weniger, oft mehr als die späteren konnten. Aber die Geschichte wandelte die Aufgabe und mit ihr das Gesetz. Dies mußte bewußt gemacht werden.

Nicht formlos und nicht geschichtslos ist die deutsche Kunst. Sie ist wie ein Meer: man kann hineintauchen, aber man kann es nicht ausschöpfen. Man soll aber auch nicht darin untergehen: man soll lernen, wie man sich in diesem gewaltigen Elemente behaupten kann. Dazu will dieses Buch helfen. Möge es ihm gelingen!

München, im Herbst 1934

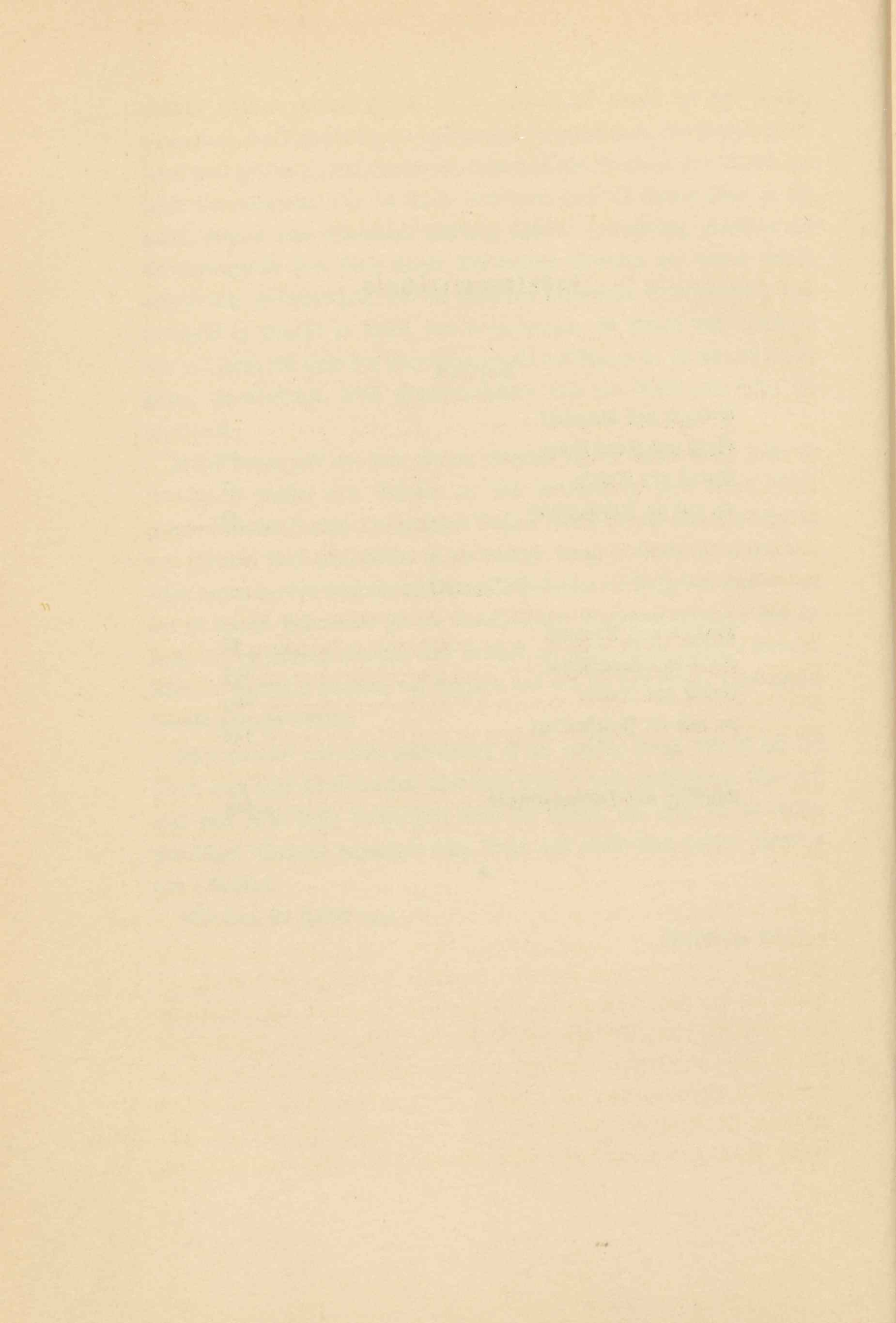
Wilhelm Pinder

Inhaltsverzeichnis

Textteil

Bilderteil

*



Frühzeit und Romanik

Nirgends kann die Antwort auf die Frage „Was ist deutsche Kunst?" mit so viel Aussicht auf Erfolg gesucht werden als in der Geschichte eben dieser Kunst. Denn der deutschen Kunst der verschiedenen Zeitalter liegt immer dasselbe deutsche Wesen zugrunde, aber es kann sich nur sichtbar machen in verschiedenen Erscheinungsformen. Ihre Wandlung ist aber nichts Anderes als der Wandel in der Stellung des Menschen zur Welt. Immer mehr löst er sich aus der Verbundenheit mit der Natur und der Unterordnung unter die überpersönlichen Gesetze, denen sie gehorcht; er stellt ihr ein eigenes Bild seiner Welt gegenüber, geschaffen in der Religion — und in der Kunst. Die Trennung ist schmerzvoll — wir wissen heute, wieviel die Menschen mit der Lösung vom Rhythmus der Gesamtnatur verloren haben.

Einem mythischen Zeitalter gehörten noch unsere germanischen Vorfahren an; ihr Leben war nicht „ohne Kultur", aber noch ohne den Zwang, die Spannung zwischen Mensch und Welt durch Schaffung von Symbolen zu überwinden, die auch unabhängig von ihnen Bestand hatten. Dafür hatten die „Gebrauchsgegenstände" des täglichen Lebens noch ihren sakralen Charakter, der sie vom „Kunstgewerbe" fast zum Range hoher Kunst aufsteigen ließ. Ihre Formen, mehr noch ihr Material beweisen, daß stärker als zu den Mittelmeerländern des Südens die Beziehungen zu den asiatischen Verwandten im Osten waren. Vor allem aus Indien kamen die Halbedelsteine, die Gefäße und Kleiderspangen („Fibeln"), Schwerter und Zaumzeug germanischer Fürsten zierten. Zu den schönsten Stücken, die der deutsche Boden bewahrt hat, gehört die Silberfibel von Wittislingen. Die wenigen großen, scharf gegeneinander abgesetzten Flächen lassen die natürliche Schönheit des edlen farbigen Materials, vor allem in dem Kontrast vom Rot der Steine und dem Gold der Einfassung, voll zur Geltung kommen. Oft wurden auch die Flächen mit einem Gesträhn von Bandstreifen überzogen; ihre Herkunft aus den Formen langgestreckter Tierkörper ist freilich nur dem erkennbar, dessen Auge den reichen Verschlingungen der einzelnen Linien zu folgen weiß. Als Beispiel möge das Ornament auf dem unteren Teil eines Kriegergrabsteins der Magdeburger Gegend dienen. Für die Darstellungskunst der heidnischen Sachsen ist er ein

Abb. 60

Abb. 59

wichtiges Zeugnis. Das Abbild der Wirklichkeit ist einem Flächenmuster gleichsam nur aufgelegt; die Reliefplastik eines spätrömischen Reiterbildes, das sicher als Vorlage diente, hat die dem Ornament noch verhaftete Formphantasie des Germanen zu einem System von Flächen und Linien flachgepreßt, die sich gegenseitig durchdringen und den ganzen Raum zwischen dem Flechtbandrahmen gleichmäßig zu überspinnen trachten.

In Skandinavien hat man die Bandstreifen zu einem fast unentwirrbaren Liniengeflecht miteinander verknotet; aus der Kunst der nördlichen Bruderstämme hat sich diese Ornamentik entwickelt, sie ist keine Vorform unserer eigenen. Von „deutscher" Kunst im eigentlichen Sinne (und von ihr allein soll hier die Rede sein) können wir erst seit der Vereinigung aller Südgermanen durch Karl den Großen sprechen; aus den Stämmen der Osthälfte seines Reichs ist allmählich das Volk der Deutschen zusammengewachsen. Karls Tat mußte, entgegen seinem eigenen Willen, ein Stück alter Stammeseigenart zerstören — aber mit der fremden Kultur, die sie brachte, bereitete sie den Boden für eine Kunst, die nicht Flächen verzierte, sondern Räume schuf: die monumentale Architektur. Sie kam zu den Deutschen als Sakralbau der neuen Staatskirche, des Christentums, und bot ihnen die Formen, durch deren Verwandlung sich ihr Geist und Gefühl im Großen Ausdruck zu geben vermochten. Die Entwicklung ging freilich nur langsam von statten. Der Gestaltungswille des ältesten Christentums, der den Kirchen vor Karls Zeit ihren Charakter gab, liegt noch dem gewaltigen Bau des Münsters von Aachen zugrunde. Im Sinne dieser Kunst sind die Pfeiler hier nur Begrenzung des Raumes, von seiner Achteckform erzeugt und darum in der Mitte geknickt, also ohne selbständige Körperlichkeit. Vier Jahrhunderte später sehen wir in der Kölner Gereonskirche gerade diese „Knicke" durch Einstellung von „Diensten" betont und die Wände zwischen ihnen, auf denen in Aachen der Nachdruck lag, zur Füllung entwertet.

Abb. 62

Abb. 63

Als Kapelle der bedeutendsten kaiserlichen Pfalz hatte der Aachener Zentralbau seine besondere Aufgabe; noch heute trägt die Westempore gegenüber dem Altar den Thronsitz des Kaisers. Dem Gottesdienst von Laien soll dieser Bau also in erster Linie dienen, im Gegensatz zu den langgestreckten Basiliken der Bischofs- und Klosterkirchen. Wo auch dort für den Pfarrdienst Platz geschaffen werden soll, da tritt an das Langhaus wieder ein Zentralbau heran: das „Westwerk", ein Turmbau von quadratischem Grundriß, auf drei Seiten von Emporen umgeben. Wichtiges Kennzeichen des jungen abendländischen Formwillens: die Aufgipfelung des Gebäudes liegt nicht mehr in der Mitte, sie ist an die Enden

verschoben. Kein beherrschender Mittelraum also, wie ihn die christliche Kunst des Südens und Ostens entwickelt hatte — das Gebäude wird aus verschiedenen Einheiten zusammengesetzt und kann beliebig verlängert werden, wie der spätere Anbau mancher Westwerke beweist.

Eine rein germanische Form verbirgt sich wohl in der Königshalle des Klosters Lorsch, einem „Profanbau" inmitten eines kirchlichen Baukomplexes, wie das Aachener Münster eine Kirche inmitten eines herrscherlichen Bezirks ist, Beispiele der innigen Durchdringung beider Gewalten in dieser Frühzeit. Sie stand frei in dem weiten Vorhof der ursprünglichen Klosteranlage, war also keine „Torhalle", wenngleich auf die Achse der Kirche ausgerichtet. Über drei Durchgängen erhebt sich ein querrechteckiger Raum, die eigentliche Königshalle, wie wir sie bei den spanischen Westgoten und anderwärts treffen. Sie liegt wohl auch den Hauptsälen der mittelalterlichen Pfalzen zugrunde. Abb. 64

Wie dieser „Wohnraum" germanisch ist, so prägt sich in der Basilika mit ihrer Zerlegung des Raumes in horizontale Schichten (Arkaden, Obermauer, Lichtgaden) der Geist der Mittelmeerkunst aus. Ihre Form hat am längsten einer Umwandlung widerstanden. Noch als um die Jahrtausendwende die Mönche der Reichenau ihre Georgskirche ausschmückten, haben sie durch Gemälde, die als wagerechtes Band das ganze Mittelschiff umziehen, den alten Charakter des Langhauses rein zum Ausdruck gebracht. Der Chor dagegen bildet einen Raumbezirk für sich; seine Mitte, die „Vierung", war durch breite Mauerzungen nach allen Richtungen hin abgeschlossen. Hier liegt der Ansatzpunkt, von dem aus die ganze Kirche zu einem einheitlichen Gefüge durchgeformt werden konnte. Einen wichtigen Schritt weiter tat man in der Stiftskirche von Gernrode. Die Vierung ist hier zwar nicht aus dem Querschiff „ausgeschieden" (erst das 19. Jahrhundert hat die trennenden Bögen eingefügt), im Langhaus aber unterbrach man die Stützenreihe durch einen Mittelpfeiler; die Teilung des Hauptschiffs in zwei gleiche Raumkuben greift bis ins Emporengeschoß durch. Die Absicht ist deutlich: Verwandlung der wagerecht übereinander liegenden Schichten in eine Folge nebeneinander stehender Hochräume. Ein Halbjahrhundert später sind diese in der Michaelskirche zu Hildesheim nach dem Maß der — in voller Breite geöffneten — quadratischen Vierung gebildet. Chor und Langhaus erhielten so eine gemeinsame Grundlage für ihren Aufbau und wuchsen zur Einheit zusammen. Trotz mancher Veränderungen vermag uns der heutige Bau noch ein Bild von der Anlage des 11. Jahrhunderts zu geben. Zwei der Emporenkapellen sind noch völlig erhalten. In älteren Bauten nahmen sie die ganzen Querschiffflügel ein; indem man sie an Abb. 65 Abb. 66, 67 Abb. 68 Abb. 70

ihre Enden rückte, hat man die „ausgeschiedene" Vierung erst möglich gemacht. Die Arkaden der Kapellen zeigen die neue Kapitellform, das „Würfelkapitell". Es besitzt dieselbe festgefügte Körperlichkeit, die den einzelnen Raumkuben eignet. An die Stelle des antikisierenden Blattwerks, das noch in Gernrode den Kern verhüllte, ist klare Scheidung in einzelne Flächen getreten; halbrunde Schilde vermitteln zwischen den Quadratseiten, scharfe Grate zwischen den Ecken des Kämpfers und dem Rund der Säulentrommel.

Nicht nur zum Maß, auch zum Mittelpunkt mußte die Vierung im Verfolg der neuen Raumgestaltung werden; Chor und Querflügel werden einander angeglichen. Die Klosterkirche von Hersfeld hatte man im 9. Jahrhundert mit langem, durchlaufendem Querschiff erbaut, an das unmittelbar eine Apsis ansetzte; im elften errichtet man einen Langchor, der die überquadratischen Ausmaße der alten Querflügel übernimmt. Bei St. Maria im Kapitol zu Köln werden die Querflügel sogar mit Halbkreisnischen geschlossen wie das Chorquadrat. Der Umgang, der in Fortsetzung der Seitenschiffe diesen „Trikonchos" umschließt, ist noch ein Gedanke der altchristlichen Kunst; aber die Verlagerung des Hauptraumes aus der Mitte nach der Endigung des Gebäudes stellt wieder die Spannung zwischen Langhaus und Zentralbau her, die wir seit der Zeit Karls des Großen im Abendlande beobachten konnten. Die Kleeblattform des Chorgrundrisses ist der besondere Beitrag, den Köln zur Lösung dieser Aufgabe geleistet hat. Später, am Ende der romanischen Zeit, hat man in Groß-St.-Martin die letzte Folgerung aus diesem Gedanken gezogen: die Umgänge sind fortgefallen, die Apsiden unmittelbar an die Vierung herangetreten, die sich als Turm steil in die Höhe gereckt hat.

Abb. 72 · Abb. 73 · Abb. 80

Auch das Langhaus wurde im Laufe des 11. Jahrhunderts straffer durchgeformt. In Hildesheim waren die Abseiten noch nicht in ein festes Größenverhältnis zum Mittelschiff gebracht; die Doppelarkade, die sie gegen die Querflügel abschließt, nimmt sie als Ganzes aus dem Gefüge des übrigen Kircheninneren heraus. Hier hat die Wölbung das Schwanken endgültig beseitigt. Im Dom von Speyer sind auch die Seitenschiffe aus — kreuzgewölbten — Quadraten zusammengesetzt; zwei ihrer Seiten entsprechen der Breite des Mittelschiffs. Man brauchte also nur jedem zweiten Pfeiler einen Dienst als Träger der Quergurte vorzulegen, als man vor 1100 auch das Hauptschiff zu wölben unternahm. Die Zusammensetzung des Langhausgrundrisses aus großen und kleinen Quadraten („quadratischer Schematismus") ist die große Leistung deutscher Raumgestaltung in der Zeit der hohen Romanik. Der Speyerer Dom ist unte 1starker Förderung

Abb. 70 · Abb. 71

Heinrichs IV. gebaut; nirgends konnte damals der tapfere Vorkämpfer eines unabhängigen Kaisertums der Größe der Idee, für die er focht, so mächtigen und überall empfundenen Ausdruck verleihen, als mit der Wölbung des Baues, zu dem sein Großvater den Grundstein gelegt hatte. Nicht zufällig hat man zur selben Zeit auch im Sitz der geistlichen Gegnerschaft des deutschen Kaisers, im burgundischen Kloster Cluny, die erste steinerne Decke über dem Mittelschiff geschlossen, aber als Tonnengewölbe, das dem Hauptraum des Langhauses seine Geschlossenheit gegen die Abseiten beläßt: ein stärkeres Festhalten an den Gedanken des frühen Christentums, wie auch das Papsttum mediterrane Kultur und Rechtsanschauung vor der Durchdringung mit dem Geiste der jungen nordischen Völker zu bewahren suchte.

Die Macht, mit der uns der Raum in diesen Bauten erlebbar wird, beruht auf der festen Masse der Mauern, die ihn begrenzen. Wo eine Gliederung der Wände beginnt, da ist ihre Ebene gewahrt wie im Chor von Hersfeld mit seinen zwei Reihen halbrunder Blenden oder in Speyer, wo ein hochgestreckter Bogen schon im Urbau das ganze Wandfeld von der Arkade bis zum Fenster zusammenfaßte. Auch die Zwerggalerien an der Westfassade des Trierer Domes lassen die Fläche bestehen. Die Öffnungen, nicht die Stützen zwischen ihnen sind betont. Die Abtreppung, die die Fenstergewände hundert Jahre später erfahren, haben am Hauptchor von Murbach bereits die Mauer zu Lisenen zergliedert; die Wand besteht nur noch aus Blendarkaden, die blinde Zwerggalerie darüber ist vorgelegt, nicht mehr eingeschnitten wie in Trier.

Abb. 72
Abb. 71
Abb. 74
Abb. 75

In Murbach ist nur der Chor erhalten; er wirkt fast wie eine Fassade. Keine Gruppierung mehr um eine Mitte, der Hauptchor wird von Seitenchören begleitet, auch der Ostteil der Kirche ist zur Basilika geworden. Diese Chorgestalt hat das schwäbische Kloster Hirsau nach Deutschland gebracht, die Pflegstätte der kluniazensischen, antikaiserlichen Gedankenwelt. Seine Baumeister haben das Langhaus zur Straße, die Säulenreihen zum Rahmen eines einheitlichen Weges vom Eingang im Westen bis zum Sitz der Geistlichkeit im Osten gemacht. Sie trugen ihre Baugewohnheiten weit nach Norden, in Paulinzella in Thüringen hat sich ein großartiges Beispiel ihrer Bauweise erhalten. Auch sie haben für die Vereinheitlichung des Raumes gewirkt: der Chor, der bisher — von der Krypta emporgehoben — fast eine eigene Kirche gewesen war, wird mit dem Langhaus auf eine Ebene gebracht, die Krypta muß weichen.

Abb. 77

Wer den Unterschied mittelalterlichen und neuzeitlichen Schaffens verstehen will, der muß sich die Umkehrung des Verhältnisses von Innen- und Außenbau

Abb. 78, 79

klarmachen, die sich seitdem vollzogen hat. Die frühe Kunst baut von innen her, ihr sind die Hohlräume das Gegebene, die außen als plastische Körper erscheinen. Nur die Gliederung des Inneren prägt sich also im Außenbau aus. Hier werden die Raumgruppen im Westen und Osten, auf denen dort der größere Nachdruck lag, durch ihre Türme weit über das Langhaus hinausgehoben. Wo aber der Trieb zur Gestaltung geschlossener Körpermasse sich verselbständigt, da bricht sich der deutsche Drang zur Aufgipfelung nach der Höhe mit unhemmbarer Wucht Bahn. In St. Patroklus in Soest leitet die ungeheure, fast kahle Masse eines einzelnen Turmes, dem sich ein Westwerk zum Sockel erniedrigen mußte, die Kirche ein. Groß-St.-Martin in Köln schließt ein hochgereckter Einturm im Osten ab. Seine Herrschaft über das Langhaus hatte er zur Herrschaft über die ganze Stadt gesteigert; erst die Vollendung der Domtürme im 19. Jahrhundert hat sie ihm geraubt.

Abb. 81

Abb. 80

Hier waren die letzten Folgerungen aus einer Kunst gezogen, die mit dem zu Kuben geformten Hohlraum und seiner Entsprechung, der tektonischen Masse, rechnete und plastische Glieder nur als einen — zuletzt überreichen — Schmuck über Wände und Mauern legte. Gerade diese plastischen Glieder hatte Nordfrankreich, von derselben Grundlage ausgehend, zum wichtigsten Mittel der Raumgestaltung erhoben. Die Ecken der quadratischen Joche, in die man auch hier das Kircheninnere aufteilte, wurden mit langgestreckten Rundwülsten besetzt. Sie bilden nicht eine Vorderebene der Wand wie die steilen Blendarkaden von Speyer, sondern treten — senkrecht zur Wandfläche — über das Mittelschiff hinüber miteinander in Beziehung; die Quadratecken werden verkörperlicht. Als die nordfranzösischen Baumeister gleichzeitig mit Speyer und Cluny ihre Kirchen zu wölben begannen, da war es nur folgerichtig, daß sie den Rippen, mit denen sie die Grate der Gewölbe besetzten, ebenfalls die Rundform gaben. Sie glichen sie so den senkrechten Wandgliedern an, die nun zu „Diensten" für das Gerüst der Wölbung wurden; statt des Raumes zwischen den Wänden machte man das ihn begrenzende Gerippe zum Träger für das Erlebnis unseres Körpergefühls. Durch die Konsequenz, mit der Frankreich diesen Gedanken bis zur völligen Auflösung der Mauermasse durchführte, hat diese Bauform, die „Gotik", allmählich das ganze Abendland erobert. Deutschland hat sich nur ungern diesem Einfluß gefügt und die tragenden Glieder in Schmuckformen umzudeuten gesucht oder sie — wie in Maulbronn — nur in Nebenräumen verwendet. Hier wird dann der tektonische Kern der Säule wieder betont, den spätromanische Schmuckfreudigkeit hinter reicher Dekoration verhüllt hatte. Doch die Säulen sind nicht

Abb 83, 82

mehr wagerecht gereihte, ruhende Körper; das Netz der Gurte und Rippen hat sie zu Trägern von Energieströmen umgeformt, die den Raum schaffen, indem sie ihn umspannen. Als frühestes Beispiel der Durchgestaltung des ganzen Kircheninneren in französischer Weise ist uns — neben dem Dekagon von St. Gereon — die Stiftskirche von Limburg a. L. erhalten. Auch hier hat sich wenigstens das Untergeschoß die Geschlossenheit der Wand bewahrt. Die Lage auf steilem Felsen verstärkt noch die Aufgipfelung nach der Höhe, der das kurze Langhaus kein Gegengewicht zu bieten vermag. Abb. 84, 85

In dieser Zeit, die als künstlerische Ausdrucksform nur den realen Raum kannte, schien es keine Möglichkeit für Plastik und Malerei zu geben, die immer mit vorgestellten Räumen rechnen müssen. Sie hatten keinen festen Platz in der Architektur und damit keinen Teil an dem Raum, den diese geschaffen. Als Lebensraum verblieb ihr nur das Kunstgewerbe. So konnte die Plastik den großen Maßstab nur durch Vergrößerung des kleinen gewinnen: Türflügel, deren Einzelfelder keine Beziehung zur Wand eingehen, sind gleichsam vergrößerte Buchdeckel; eine der bedeutendsten Schöpfungen des 12. Jahrhunderts, der Braunschweiger Löwe, hat die ins Monumentale gesteigerte Form eines Aquamanile; andere Figuren derselben Zeit dienen als Pultträger und Kerzenhalter; die Skulptur der Chorschranken, die großartigste Deutschlands um 1200, hat ihre Parallele in den Gestalten der Heiligenschreine. Freiplastische Madonnenfiguren aus Holz verweist ihr Goldblechüberzug in die Nähe der Reliquiare, eines wichtigen Gebietes der Werkkunst. Nur an einer Stelle forderte die Architektur große Figuren: in den Kreuzesgruppen unter dem Triumphbogen, der das Mittelschiff gegen Vierung und Chor hin öffnet. Abb. 86, 87 Abb. 91 Abb. 93 Abb. 96, 98 Abb. 90 Abb. 97 Abb. 111

Auch die stärksten Leistungen der Malerei liegen auf dem Gebiete der Kleinkunst; es sind die Miniaturen liturgischer Bücher. Die karolingische Zeit übernahm die Raumvorstellungen der Spätantike; eine Buchseite etwa der Aachener Kaiserbibel wirkt fast wie ein Gemälde mit ihrer illusionistischen Landschaftsdarstellung. Auf diese Tieräumlichkeit verzichtet die Zeit um 1000, die Vielfalt der kleinen Figuren weicht der Beschränkung auf wenige große Gestalten, die ganz zum Ausdruck des Geschehens werden. Ihre Glieder haben kein Volumen, sie sind Träger von Bewegungen, die sich von einem zum anderen über die leere Fläche hin fortpflanzen. Auf einem großartigen Blatt des Reichenauer Evangeliars Ottos III. wiederholen sogar die Mantelenden des Evangelisten die Bogen der himmlischen Kreise, die in den ausgebreiteten Armen des Künders der göttlichen Abb. 113 Abb. 116 Tafel 1 Abb. 115

Abb. 88 Offenbarung sich zu drehen scheinen. Nicht anders sind auf der Erztür Bischof Bernwards von Hildesheim Kain und Abel in der Darstellung des Brudermordes zu einer einzigen Gebärde des Zuschlagens und Hinstürzens geworden. Auf dem Bilde des Opfers ziehen sich die Bäume zu Ornamenten zusammen, die die Vorgänge begleiten und verdeutlichen: die Ranken neben Abel öffnen sich der Hand Gottes entgegen, die das geopferte Tier annimmt; neben Kain krümmen sie sich zusammen vor der Ablehnung, die das Garbenbündel erfährt. Den weichen Fluß der Gewänder, die über dem verhüllten Körper ihr Eigenleben führen, sucht auch das neue Jahrhundert zu wahren; aber die Bewegung läßt nach, die Abb. 90 senkrechte Achse wird stärker betont. Wie erstarrt wirkt die Paderborner Madonna in ihrer Frontalität, verglichen mit der Essener, die sich zu ihrem Kinde neigt. Abb. 92 Im Grabmal Rudolfs von Schwaben ist der Mensch zur Erscheinung geworden; wir spüren den Körper nicht mehr, den der Königsmantel umhüllt. Aus seinen weitgeöffneten, starren Augen blickt eine Macht, die hinter den Dingen dieser Erde steht.

Erst das 12. Jahrhundert bringt die Verkörperlichung der Figur, die in Plastik und Malerei das senkrecht Aufsteigende eines Säulenschaftes erhält. Die Gewänder werden eng an den Körper gepreßt; wir spüren die Masse, nicht die Abb. 93, 92 Oberfläche der Glieder, mögen wir den Erfurter Wolfram mit dem Rudolf von Abb. 119, 118 Schwaben oder den thronenden Petrus eines Salzburger Antiphonars mit dem thronenden Kaiser des Reichenauer Otto-Evangeliars vergleichen. Mit ihren kerzengeraden Beinen und den eng an den Körper gepreßten Armen sind auch Abb. 120 die Gestalten der Augsburger Glasfenster typischer Ausdruck jener Zeit. Dieser Kunst mit ihrer starren Statuarik muß die Darstellung von Handlung und Gefühl ferner liegen; wo sie trotzdem versucht wird, da hat gerade die Anstrengung, Abb. 89 mit der diese Gestalten gebogen werden, etwas Ergreifendes: die Externsteine im Teutoburger Wald.

An der Wende des 12. Jahrhunderts treten uns in den Heiligen Charaktere von einer Eindringlichkeit entgegen, wie sie an allen Höhepunkten darstellender Kunst zum besonderen Ruhme Deutschlands gehört hat. Um die Plastik für diesen Ausdruck persönlichen Lebens reif zu machen, mußte die Starrheit des Körpers gelöst werden, mußte der Parallelismus der Glieder einem Gegeneinander Abb. 121 weichen. Die Verschränkungen und Verdrehungen etwa der Beine sind nicht Abbild der Wirklichkeit, sie sollen uns das Handeln der Menschen fast bis zum Abb. 98 körperlichen Schmerz deutlich machen. An den Bamberger Chorschranken hat man immer zwei von ihnen zusammengestellt, damit ihr Wesen in der Auseinander-

setzung mit dem Gegenüber voll zur Entfaltung kommen könne. Selbst ihre Gliedmaßen sind mit den Windungen der Falten verwoben, die in den Ranken über ihren Häuptern sich weiterschlingen. An einer einzigen Stelle bleibt der Raum zwischen ihnen leer; hier schlägt nur der Blick eine Brücke vom Einen zum Anderen. Auch er ist Handlung geworden. Den Figuren des 11. Jahrhunderts hatten fremde Kräfte die Augen geöffnet oder geschlossen, wie dem herrlichen Werdener Kruzifixus; schon bei dem Andreas der Halberstädter Chorschranken ist ein Blicken daraus geworden unter zusammengezogenen Brauen hervor. Vom Fest-ins-Auge-Fassen des Gegenübers bei den Bamberger Propheten bis zum Blick in die Ferne des Visionärs bei dem Salomo des Dreikönigsschreins kennt unsere Kunst damals alle Möglichkeiten, vor allen anderen Ländern Europas.

Abb. 94

Abb. 95, 97

Die Übernahme des Gestaltungsprinzips der französischen Gotik hat auch in Deutschland der monumentalen Plastik durch Einbindung in die Architektur eine feste Grundlage gegeben; doch schon an einem der frühesten Werke, der Freiberger Goldenen Pforte, hat man die Statue von der Gewändesäule, an der sie in Frankreich erwachsen war, zu lösen gesucht und zwischen den Säulen Raum für sie geschaffen. Die Abneigung gegen die Fassade ließ die Portalreihen Frankreichs fast nirgends aufkommen; in der Unterbringung ihrer Gestaltenwelt hat Deutschland eine besonders reiche Phantasie entfaltet. In Freiberg wurden die oberen Bogenlaibungen mit den Auferstehenden geschmückt, die am Jüngsten Tage ihren Särgen entsteigen; Straßburg hat die Gestalten des Gerichtsportals rings um den Mittelpfeiler des südlichen Querschiffs gestellt, auch hier die Engel und Propheten in die Raumtiefe zwischen den Hauptdiensten einbettend. In den Hochchor baute man in Magdeburg die Heiligen von einem unvollendeten Portal ein; im Naumburger Westchor mit seinen Stifterstatuen aber erstand die großartigste Einheit von Raum und Körpern, die es bis zur Zeit der spätgotischen Schnitzaltäre gegeben hat.

Abb. 99

Abb. 106

Abb. 107

Die Aufstellung im Inneren mußte die Figur isolieren, die enge Nachbarschaft an den Gewänden der Kathedralen des Westens hatte sie zu Reihen verbunden. Die Heimsuchungsgruppe des Bamberger Domes ist von Reims aus angeregt. Aber dort ist mit dem Sinn des Franzosen für feine Geselligkeit die Unterredung einer jungen Frau mit einer würdigen Matrone dargestellt; der deutsche Meister hat jeder der beiden ihren eigenen Lebensraum gegeben. Maria hat noch etwas von der Aufnahmebereitschaft der Jüngeren behalten, Elisabeth aber wendet sich nicht mehr an sie, überhaupt nicht an einen einzelnen Menschen. Ihr Seherblick dringt in die Weite, sie scheint der ganzen Welt ihre Eingebungen künden zu

Abb. 100

Abb. 101

wollen. Die Macht dieses Blicks schwellt die ganze Figur; das Gegenspiel der beiden Körperseiten gibt ihr letzte Lebendigkeit. Wie das Gewand auf ihrer Linken in mächtigem Sturze niederrauscht, so scheint es zur Rechten leise wieder anzusteigen, bis es in dem Mantelbausch über ihrer Hand wie eine Flamme emporzüngelt.

Wird in der Elisabeth die tiefe Erkenntnis des göttlichen Willens sichtbar gemacht, so in dem „Reiter" die jugendfrohe Tat des Helden, der sich anschickt, diesem göttlichen Willen die Erde zu unterwerfen. Der Künstler lebt in der Spätzeit der Kreuzzüge, in der Hoch-Zeit deutschen Rittertums. Von stolzer Tatkraft sind seine Geschöpfe erfüllt, der Edelmut ritterlichen Fühlens trägt ihre Haltung. Der Vornehmheit des Kriegers dem Besiegten gegenüber aber hat sein Genosse in Straßburg, weniger gewaltig, doch von bezwingender Zartheit, unvergeßlichen Ausdruck verliehen in der Gestalt der Synagoge, der überwundenen Kirche, deren Lanze zerbrochen und deren verschleiertes Auge traurig zu Boden gesenkt ist. Von derselben Feinheit menschlichen Empfindens spricht die stille Sorge, mit der die Apostel auf einem Straßburger Tympanon die sterbende Maria umgeben, spricht der leise verhaltene Schmerz ihrer Gesichtszüge und Gebärden.

Abb. 102

Abb. 103

Abb. 105

Zum ersten Male läßt sich in dieser Zeit, deren Kunst uns so gewaltige Eindrücke persönlichen Lebens vermittelt, auch die Entwicklung eines einzelnen Künstlers verfolgen von seinen Anfängen in der Ausschmückung französischer Kathedralen bis zu seiner Tätigkeit fast an der Ostgrenze des damaligen Deutschlands. Freilich: er bleibt namenlos. Nach dem Ort, an dem die höchsten Leistungen seiner Hand noch heute stehen, nennen wir ihn den „Naumburger Meister". Eine echtdeutsche Aufgabe hatte ihm der Bischof dort übertragen: der Neubau des Domes sollte mit einem Westchor beschlossen werden, in dem die Standbilder der Fürsten, die ihn vor mehr als zweihundert Jahren gestiftet, als Zeugnis stehen sollten für den Rechtsanspruch Naumburgs auf das Bistum gegenüber dem älteren Zeitz. Ein ganzer Kirchenraum sollte also zum Stiftergrab werden, wie sie sonst als Tumben im Inneren aufgestellt wurden. Für eine Versammlung fürstlicher Standbilder gab es kein Vorbild, nur einzelne Könige standen in dem Statuenwald der französischen Kathedralen. Der Meister hat die Lebensgeschichte jedes einzelnen dieser Bistumsstifter genau gekannt, aber gestaltet hat er sie nach dem Bilde der Menschen seiner Zeit. Sie kannte keine Geschichte als Vergangenheit. Was nicht in den von der Antike geschaffenen Formen auftrat, dafür mußte ein Vorbild aus der Umgebung des Schaffenden genommen werden. Der

Abb. 107 bis 109

„Realismus" des Naumburgers entspringt nicht der Absicht auf möglichst getreue Naturnachbildung, sondern dem starken Leben, das in ihm war und das er darum seinen Geschöpfen zu geben vermochte. Nicht ihr Aussehen ist das Neue, wohl aber die Stärke ihres Gefühlsausdrucks. Ihr Handeln scheint impulsiver, nicht mehr so sehr von einer Idee bestimmt; aber Handeln bleibt es, Dramatik, nicht Lyrik.

Auch die Form, die der Meister dem Lettner gab, der den Stifterchor nach Westen abschließt, zeugt von dem Wunsch nach dramatischer Verlebendigung der überlieferten Gestaltenwelt. Er stellte die Kreuzigungsgruppe, die bisher als Triumphkreuz hoch über dem Eingang zum Chor schwebte, an die Pforte des Lettners, den Heiland mit seinen beiden Begleitern zu leidenschaftlich bewegter Handlung verbindend. Aus ihren Gesichtern spricht eine neue Art von Erdennähe. Nicht minder aus den einzelnen Darstellungen der Passionsgeschichte, die sich als Band um die obere Zone des Lettners legen. Aber dem Meister liegt es ebenso fern, das Geschehen glaubhafter zu machen durch Betonung der Zufälligkeiten „wirklichen" Lebens, wie uns ein Bild des Raumes zu geben, in dem es sich abspielte. Die Figurengruppen bindet keine Beziehung an den Hintergrund und dadurch mit einem „gesehenen" Raume zusammen; die Spitzbogenarkaden sollen ihnen nicht eine vollräumliche, sondern eine vollplastische Entfaltung ermöglichen, die die Hohlkehle den Gestalten des Mainzer Weltgerichts noch verwehrt hatte.

Abb. 110
Abb. 111
Abb. 109
Abb. 112

Wie wenig die Menschen dieser Zeit Bilder sahen im Sinne unserer Augenerlebnisse, das zeigen auch die Miniaturen dieser Tage. Der Cicero und der Marcianus Capella der „Aldersbacher Musica" schaffen Raum nur von den Bewegungen ihrer Körper aus, die Arkaden über ihren Häuptern sind reine Flächenverzierung; die Märchenwälder der Vagantenlieder bestehen aus einer Zusammenstellung einzelner Bäume, die eigentlich Pinienzapfen und Palmettenranken sind. Die Wandmalerei, die durch die Zergliederung der Wände mehr und mehr verdrängt wird, kann wohl die Kreuzgewölbe ausdeuten als den kuppeligen Abschluß aufsteigender Raumkuben: sie läßt ihre Gestalten den Scheitel ohne Rücksicht auf die Grate umkreisen oder grenzt wenigstens die Felder der einzelnen Kappen kreisförmig nach unten ab. Aber nirgends begegnet der Versuch, dem Raum durch optische Mittel eine neue Form zu geben; die Malerei ist eher bestrebt, entgegen der Auflösung in tektonische Glieder noch an der alten Geschlossenheit der Masse festzuhalten.

Abb. 121
Abb. 124
Abb. 122, 123

Gotik und Renaissance

Diese beiden Stile zusammen zu nennen, scheint vielen noch widersinnig, denen die Grenze zwischen ihnen als der wichtigste Einschnitt in der abendländischen Kunst gilt. Doch aus allgemeingültigen Normen sind sie immer mehr zum Inbegriff des künstlerischen Ausdrucks einzelner Länder geworden, die Gotik Nordfrankreichs, die Renaissance Mittelitaliens. In folgerichtiger Entwicklung bestimmter Grundgedanken hatten sich dort Formen gebildet, bei denen individuelle Besonderheit so weit ausgetilgt war, daß sie auch der Kunst anderer Völker zu dienen vermochten. Deutschland aber hat seine Kraft nie so ausschließlich auf formale Probleme konzentriert, um feste Typen schaffen zu können wie die französische Kathedrale und Gewändestatue, das niederländische Altar- und Tafelbild oder das italienische Fresko und die italienische Palastfassade. Es hat diese fremden Errungenschaften eigenem Ausdruck nutzbar gemacht, ohne daß er darum schwächer geworden wäre; im Gegenteil, die Zeiten solchen „Stilwandels" sind immer die großen Zeiten der deutschen Kunst gewesen, in der Auseinandersetzung mit den fremden Stilen sind seine größten Meister zu einsamer Höhe emporgestiegen. Diese Epochen nach den äußerlichen Merkmalen von Romanik und Gotik, Spätgotik und Renaissance zu zerlegen, hieße darum, von einem Ganzen nur die Teile zu zeigen. Denn ein Ganzes ist die Zeit um 1500 wie die um 1250; das Fremde gestaltet nicht den Kern, nur die Oberfläche um.

So hat Deutschland in der Architektur die gotische Wandgliederung gerade an solchen Raumformen angewendet, die das Ursprungsland gemieden hatte. Die Trierer Liebfrauenkirche ist reiner Zentralbau; der Grundriß der Ostteile wurde zwar aus Frankreich übernommen, aber die Wiederholung an der Westseite ergibt die echtdeutsche Aufgipfelung in einem einzigen Turm. In Marburg machte es die Vereinigung von Halle und Kleeblattchor möglich, den doppelten Ring zweier gleichhoher Geschosse um den ganzen Bau herumzulegen; der Wegfall des Obergadens band ihn noch fester zusammen. Trotz der gotischen Auflösung der Raumgrenzen in die aufsteigenden Glieder der Dienste und des Fenstermaßwerks wurde so die Bildung geschlossener Blöcke möglich, wie sie seit jeher dem Außenbau der deutschen Kirchen seinen Charakter gegeben hat.

Abb. 129, 136

Abb. 128, 130

Durchgehends übernahm man die französischen Formen erst am Jahrhundertende, als die Einzelglieder, ihrer Körperlichkeit entkleidet, aus Trägern des Raumaufbaus zu Rahmungen einer Fläche geworden waren. Eine neue Geschlossenheit in der Begrenzung des Inneren war damit erreicht: die Wand wurde zum optischen Erlebnis, die feste Mauer war von den Glasfenstern völlig verdrängt. Der Außenbau löste sich dafür in ein kaum übersehbares Gestrüpp von Strebewerk auf. In Norddeutschland brachte der Backstein von selbst die Korrektur. Man mußte auf die Unzahl plastischer Einzelheiten verzichten, die Masse des Hochschiffs konnte wieder klar aus den Strebebogen hervortreten. Auch die Raumgliederung wurde vereinfacht. Die französischen Chorkapellen zog man mit dem Umgang zusammen, das wandgliedernde Triforium fiel fort, wuchernde Körperlichkeit wurde zur Fläche glattgebügelt. Im Gebiete der Hansa ist St. Marien in Lübeck für lange Zeit zum Vorbild geworden, Bauten wie die Wismarer Nikolaikirche wirken fast wie Kopien.

Abb. 131

Abb. 132

Abb. 133

Abb. 143

Der Doppelturmfassade verlieh die Gotik erhöhte Bedeutung. Doch man setzte sie nicht in Beziehung zum Innenraum, man behandelte sie als Schauwand, die dem Gebäude vorgelegt wurde. Sie konnte darum als Ganzes „gesehen", von ihr konnte zuerst in Entwürfen, wie denen von Straßburg, ein „Bild" gegeben werden, das freilich flächenhaft, also ohne Andeutung räumlicher Tiefe war. Bei der Ausführung hat man dann die Vorderebene, die von dem hinter ihr liegenden Bau unabhängig ist, noch stärker betont. Erst zuletzt brach sich die Abneigung gegen die Horizontalschichtung Bahn, die die Verdoppelung der Türme unterstrichen hätte. Ohne Rücksicht auf die gestörte Symmetrie ließ Ulrich Ensinger die Zweiturm-Fassade in einem Einturm ausklingen, den man in Freiburg von vornherein angelegt und zu einem in seiner Mischung von Wucht und Grazie unerreichten Kunstwerk gestaltet hatte.

Abb. 127

Abb. 135, 134

Das große Ziel des späten Mittelalters ist die Schöpfung des einheitlichen Innenraumes. Zwei Wege führten dorthin: den einen gingen am entschiedensten die Baumeister der Bettelorden, die die Selbständigkeit der Joche durch Angleichung von Rippen und Gurten aufhoben und so das Mittelschiff zusammenschweißten gegen die umgebenden Abseiten; den andern wählten die Westfalen, die die quadratische Langhauseinteilung bestehen ließen und bei gleicher Höhe von Mittel- und Seitenschiffen den einzelnen Raumkubus nach allen Seiten hin gleichmäßig öffnen konnten, wie im Dom von Minden. Das 14. Jahrhundert hat dann die tragenden Glieder so zugespitzt, daß sie aus Trägern unseres Bewegungsgefühls zu Leitlinien für unser Auge wurden; jetzt hindert uns — das

Abb. 141

Abb. 138, 139

Abb. 140 ist der Fall der Soester Wiesenkirche — nur noch die stärkere Betonung der Gurten, über die Grenzen der einzelnen Raumkuben hinausschweifend das ganze Innere mit einem Blick zu umfassen.

Abb. 144 Hier kam der aus Frankreich übernommene Chorumgang zu Hilfe, den man auf gleiche Höhe mit dem Langchor brachte. Der Verzicht auf die Sonderung in einzelne Joche wie auf die Trennung des inneren Raumes von dem einfassenden ließ zunächst den Ostteil der Kirche zu einer Einheit verwachsen; die Pfeiler vermochten ihn nicht mehr in selbständige Abschnitte zu zerlegen. Ein ganzes Bauwerk — nicht nur die Fassadenfläche wie in Straßburg — hat als fertige Vorstellung, als geistiges Bild vor dem Blick seines Erbauers gestanden. Damit mußte er auch im Bewußtsein seiner Zeitgenossen erhöhte Bedeutung erhalten: wir erfahren fast immer seinen Namen. Geht die endgültige Form des Hallenchores auf die Familie der Parler zurück, so verdanken wir die Zusammenziehung des ganzen Kircheninneren zur Einheit dem Hans Stethaimer von Burghausen. In der Landshuter Heiliggeistkirche hat er das Langhaus als Fortsetzung des Hallenchores gebildet. Die Stützen werden nicht mehr als Grenzpunkte von Einzelräumen erlebt, wir sehen sie als Körper, die in den Gesamtraum hineingestellt Abb. 145 sind. An den Pfeiler, der den Langchor der Salzburger Franziskanerkirche abschließt, konnte Michael Pacher seinen Marienaltar stellen (jetzt ist er durch ein Werk Fischer von Erlachs ersetzt): der architektonische Raum ist zur Schale eines Aufbaus geworden, in dessen Tiefe der darstellende Künstler die Illusion eines Abb. 148, 149 neuen Raumes erzeugt. Ebenso wandeln sich die Portale. An der Straßburger Fassade setzen sich die Darstellungen der Bogenfelder aus plastischen Figuren vor der Fläche der Mauer zusammen; die Nische, in die das (erneuerte) Martyrium über dem Eingang der Laurentiuskapelle verlegt ist, bildet die Außenwand in einen Bildraum um, der zu ihr keine Beziehung mehr besitzt.

Das 15. Jahrhundert hat die Gedanken Stethaimers zum Gemeingut des Kirchenbaues gemacht. Die Vereinheitlichung des Raumes aber forderte die Einheit der Decke. Im Rahmen des einzelnen Joches waren die Rippen schon früh zu sternförmigen Mustern umgebildet worden, jetzt beginnen sie als Netz die ganze Decke zu überspinnen. Noch immer aber sind sie Bewegungsträger, die sich Abb. 146 aus den Pfeilern herauswinden — wie in der herrlichen Georgskirche von Dinkelsbühl — und unser Auge in vielverschlungenen Linien über die ganze Abb. 147 Wölbung führen wollen; erst im 16. Jahrhundert werden sie zu Rahmungen von kleinen Feldern, in die sie die Decke zerlegen.

Die gotischen Einzelglieder waren damit aus Strukturformen zum Flächen-

schmuck geworden, der Raum war von ihnen unabhängig. Man betrachtete ihn als einheitlichen Körper und konnte ihn darum in einem plastischen Modell veranschaulichen, wie man Fassadenrisse zeichnete, als man zweihundert Jahre früher die Fläche sehen gelernt hatte. Als stärkster Ausdruck geschlossener Körperlichkeit bot sich dieser Zeit der Zentralbau an, wie ihn Hans Hueber für die Regensburger Kirche „Zur schönen Maria" wählte. Im Langbau störten die Pfeiler die Einheitlichkeit des Inneren. Hier halfen die Emporen, die die vermehrte Bedeutung der Predigt für den Gottesdienst notwendig gemacht hatte. Wenn man sie bis an die Stützenreihen vorschob, erhielt man einen einzigen Raum; die Seitenschiffe wurden zu Kapellen, in die hinein er sich erweiterte. Doch die nachträgliche Einstellung von Emporen war eine Notlösung. Erst ein Neubau, der von vornherein mit ihnen rechnete, hat die für weite Teile Deutschlands verbindliche Form ihrer Einordnung gefunden: St. Michael in München. Aus dem dreischiffigen Langhaus war hier wirklich ein einziger Raum geworden. Seine besondere Prägung aber konnte er erst durch Ausdeutung der Grenzflächen erhalten. Dafür waren die gotischen Formen, die noch Hueber fast ausschließlich verwendet hatte, weniger geeignet als die antikisierenden Italiens, die meist durch Niederländer vermittelt wurden. Das künstlerische Erlebnis verlegte sich vom Inneren auf die Wand, die nicht mehr reine Fläche blieb, sondern gleichsam raumdurchlässig wurde. Ebenso ging es mit der Fassade. War sie früher eine Ebene gewesen, auf der einzelne Linien unser Bewegungsgefühl nach oben leiteten, so wurde sie jetzt zum Bilde, in deren Tiefe unser Blick hineindringt.

Abb. 150

Abb. 152

Abb. 151

Die weite Dehnung eines einzigen Raumes war — als folgerichtiges Ergebnis der Entwicklung — das Hauptanliegen der Kunst um die Wende des 16. Jahrhunderts. Sie bot zum ersten Male auch dem Profanbau die Möglichkeit, gleichberechtigt neben die kirchliche Architektur zu treten. Gruppierung von Räumen innerhalb *eines* Bauwerks kannte das Mittelalter nur im Sakralbau; sonst hatte es für jeden Raum ein gesondertes Gebäude geschaffen und diese nur nachträglich zusammengesetzt. Das gilt von Rathäusern ebenso wie von Burgen; es verleiht ihnen hohen malerischen Reiz, wie der berühmten Burg Eltz im Moseltale, hindert aber ihre Zusammenfassung unter ein einheitliches Gesetz und damit ihr Aufwachsen zum Range großer Kunst. Die höchsten Leistungen des mittelalterlichen Rathausbaues liegen denn auch weniger in den Bauten selbst als in ihrer nachträglichen Verkleidung durch kunstvoll gegliederte und geschmückte Schauwände.

Abb. 157

An der Spitze der außerkirchlichen Baukunst des deutschen Mittelalters steht das preußische Ordensgebiet. Es hat nicht nur in den Remtern des Hochmeister-

Abb. 156

palastes die schönsten gotischen Innenräume, in Thorn das großartigste Rathaus geschaffen; auch die Burganlagen, allen voran die Marienburg selbst, streben nach einheitlicher Gruppierung der ganzen Anlage um einen quadratischen Hof herum. Aber der Ausgangspunkt bleibt doch das einzelne Gebäude, das nachträglich einem größeren Zusammenhang eingefügt wird. Erst das 17. Jahrhundert hat Schlösser auf einen einheitlichen optischen Eindruck hin komponiert. Bei dem von Aschaffenburg sind alle Quadratseiten gleichmäßig behandelt, die Ecken und Mittelpunkte durch Türme und Zwerchgiebel betont, sodaß die Grundform auch im Aufbau dem ersten Blick deutlich wird. Er zeigt dasselbe Bild breiter Lagerung wie der Saal des Heiligenberger Schlosses und das Innere der Münchener Michaelskirche.

Abb. 154

Abb. 155

Abb. 153, 152

Ihre eigentümliche Spannung erhält die Architektur der „deutschen Renaissance" von dem Kampf zwischen der ruhenden Masse des Ganzen und der aufsteigenden Bewegung einzelner Teile. Vor dem breiten Ostflügel des Torgauer Schlosses ließ Konrad Krebs seinen bezwingend schönen Treppenturm steil in die Höhe streben. Die Seitenmitten des Riesenwürfels, zu dem Elias Holl das Augsburger Rathaus gestaltete, durchdringt die aufschießende Kraft der Giebel und Türme; die Blockform mit ihrer geschlossenen Außenwand bindet beide Teile unlöslich ineinander und hält sie gegenseitig in der Schwebe. Die italienischen Voluten und Pilaster am Zeughaus Elias Holls scheinen nur Übersetzungen der Kielbogen und Streben gotischer Giebelbauten; aber die veränderte Stellung der Plastik zeigt den Wandel, der sich vollzogen und das Eindringen fremder Einzelheiten erst möglich gemacht hat. Am Rathaus in Münster sind die Figuren in schmale Wandstreifen eingespannt, vortretende Glieder tragen die Aufwärtsbewegung. In Augsburg drückt Hans Reichles herrliche Michaelsfigur die Pilaster zu Rahmungen herab; im Gegeneinander großer und kleiner Flächen, im Wechsel breiter und schmaler Horizontalschichten wird die Front in die Höhe getrieben.

Abb. 158

Abb. 159

Abb. 161

Abb. 160

In Deutschland ist die Statue nicht nur aus der Aufreihung an den Portalgewänden, sondern auch aus dem strengen und komplizierten Schema gelöst worden, das die französische Theologie für den Darstellungsinhalt der Kathedralplastik festgelegt hatte. Man wählte aus ihrem ikonographischen Programm diejenigen Stellen aus, die den Sinn des Erlösungswerkes am deutlichsten auszusprechen schienen. Das aber waren nicht die im logischen Aufbau wichtigsten, sondern die dem gefühlsmäßigen Erfassen nächsten Vorgänge. Die Gruppen der klugen und törichten Jungfrauen hatten im Westen an den Bogenlaibungen der

Portale ein wenig beachtetes Dasein als Kleinplastik geführt; den Deutschen verkörperte sich der ganze Sinn der Heilslehre in dem Glück, das auf den Gesichtern der erlösten Klugen lag, und dem jammervollen Schmerz, der die Züge der Törichten zerriß. Schon in der Hoch-Zeit der monumentalen Plastik hat man sie an den Westeingang des Magdeburger Domes gestellt; im nächsten Jahrhundert bilden sie das bevorzugte Thema der Portalskulptur. Die Betonung des Gefühls an Stelle des geistlichen Sinngehalts war uns in Ansätzen schon in Naumburg begegnet; sie hatte dort zu verstärkter Bewegung innerhalb der Figuren geführt, aber die Grenzen der Blockform noch gewahrt. Leise bahnt sich beim Johannes und beim Wilhelm von Kamburg doch schon eine Lösung von Gewändesäule und Dienst an: die große Diagonalfalte übertönt den „Kontrapost". Die Figuren der Regensburger Verkündigung haben ihre senkrechte Achse noch behalten; aber die Zuspitzung der Gesichtszüge wie der Gewandfalten weist auf das Kommende. In den Pfeilerstatuen des Kölner Domchores hat es seine klassische Prägung erhalten. Die Masse der Körper ist in einer einheitlichen Kurve zusammengefaßt, die in weitem Bogen von der linken Schulter bis über den rechten Fuß der Apostel hinausführt. Damit ist die Figur von der Achse des Pfeilers gelöst. Für individuelle Züge blieb freilich nur wenig Raum. Die Haarmasse, im 13. Jahrhundert aus Buckeln, also aus Einzelkörpern zusammengesetzt, ist zu Schlangenwindungen zersträhnt, in die auch Augen, Nase und Mund einbezogen werden; kein Zufall, daß aus glattrasierten Gesichtern bärtige wurden, die dem Drang nach linearer Bewegtheit ebenso entgegenkommen wie die stoffreichen Gewänder.

Abb. 164, 165

Abb. 109

Abb. 168

Abb. 169

In derselben Zeit, in der die deutsche Geistigkeit des Mittelalters in der Mystik eines Meister Eckehart, eines Tauler und Seuse sich ihren Ausdruck prägte, hat sie mit der Schöpfung des Vesperbildes und der Christus-Johannes-Gruppe ihrer besonderen Art ein ewiges Denkmal gesetzt. Zu der Isolierung aus den Gestaltenstreifen der Tympana, zu der Herausstellung großer Einzelfiguren wie der Sitzbilder der Madonna, an denen das beginnende 14. Jahrhundert so reich ist, treten bei der Pietà Fähigkeit und Drang zur Versinnlichung des Gefühlsgehalts, der in den Marienklagen des Vespergottesdienstes beschlossen lag. Urgefühle aus den letzten Tiefen aller Menschheit hat der Meister des Coburger Werkes ans Licht gehoben; wir glauben den Schmerz der ganzen Erde um ihre Kinder zu spüren, denen sie immer wieder das Leben gibt und die sie immer wieder dahinschwinden sieht.

Abb. 166

Abb. 148

Abb. 167

Dieses Wissen um den Tod als den Zielpunkt alles Irdischen, das gerade dem alten Menschen seine unzerstörbare Würde gibt, spricht aus den schönsten Grab-

mälern der Jahrhundertmitte. Am ergreifendsten aus dem des Bischofs Friedrich
Abb. 172 von Hohenlohe, in dem der Stil der Zeit mit seiner Aushöhlung des Körpers und der Zusammenziehung der Gestalt auf wenige, alles beherrschende Linien seine tiefste Begründung zu erhalten scheint. Doch in allem Gewordenen liegt auch sein Gegensatz beschlossen. Ein Vierteljahrhundert später empfängt der
Abb. 173 deutsche Meister Peter Parler den Lohn für die Grabtumba, die er dem Böhmenkönig Ottokar I. im Prager Dom gesetzt hatte. In dem mächtigen Körper sehen wir zum ersten Male die Schwere eines Menschen — nicht die Schwere des Steins wie im 13. Jahrhundert. Aus diesem breiten Gesicht mit den weitvortretenden Backenknochen und den tierhaft blickenden Augen schaut uns ein In-
Abb. 175 dividuum an, ebenso wie aus dem Antlitz der Triforienbüsten des Domchores; im Bamberger Hohenlohe war nur der Typus des vornehmen Greises schlechthin gegeben. Zum ersten Male wird in Prag das Ganze der Gestalt unserm ruhenden Blick gezeigt. Freilich nur ihre Masse; es ist ein fester Grund geschaffen, auf dem sich die rhythmische Bewegung abspielt, die früher den Kern der Gestalt aus sich erzeugt hatte. Denn nicht als Bild der Wirklichkeit, sondern als Leitlinien für unser Körpergefühl ist die Verschlingung der massigen Falten bei den Nürn-
Abb. 176 berger Tonaposteln zu verstehen.

Auch Geschehnisse entwickeln sich jetzt nicht mehr aus den Bewegungsbahnen, die von einer Gestalt zur andern hinüberführen, sie werden mit einem Blick er-
Abb. 171 faßt; die Handlung ist vor den Handelnden da. Damit verliert sie den Ausdruck von Zeitlosigkeit, den sie bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts besaß; wir erhaschen einen Augenblick des Ablaufs, wir sehen die Menschen kommen und gehen. Als
Abb. 174 Ergebnis einer Handlung kann sogar die Einzelfigur erscheinen: der heilige Georg auf dem Prager Hradschin. Die Darstellung des Reiterheiligen auf sprengendem Pferde mit seitwärts gebogenem Hals finden wir schon auf frühchristlichen Elfenbeinen, aber ihre Verwendung als Freifigur zeigt, daß das ausgehende 14. Jahrhundert auch in der Statue das Momentane sucht und ihr durch das Bewußtsein von einem Vorher und Nachher eine Beziehung zur Wirklichkeit geben will. Wie solche Gestalten ein „Jetzt" sind, so bedürfen sie eines „Hier". Der Meister
Abb. 171 des Severi-Sarkophages hat sich mit wenigen Andeutungen begnügt, aber auch sie binden die Figur mit der Rückwand zusammen, die nun nicht mehr Teil eines wirklichen Bauwerkes ist wie in Naumburg, sondern den Raum veranschaulicht, in dem die Menschen in diesem Augenblicke stehen. „Gesehen" wird dieser Raum freilich nur als Einrahmung der Körper, das zeigen uns die Gemälde. Ihre Gestalten sind nicht mehr Träger von Bewegungsströmen wie fünfzig Jahre

zuvor auf den Klosterneuburger Tafeln, sie sind sichtbare Masse auf dem Votivbild des Očko von Vlašim wie auf den Altären Meister Bertrams von Minden. [Abb. 222, 223] Und sichtbare Masse sind auch die als große Steine gebildeten Felsen. In diese formelhaften Bildungen trug man jedoch um der Gegenwärtigkeit des Vorganges willen einige Züge wirklicher Naturnachbildung ein: das Waldesdunkel auf Meister Bertrams „Flucht nach Ägypten". [Taf. II]

Das Bedürfnis nach bildhafter Veranschaulichung der Geschehnisse hatte zur Beobachtung der Umwelt geführt; sie mußte dem Künstler ein Bewußtsein von den Schönheiten dieser Erde geben, das auch auf die Darstellungen der Heiligen selbst nicht ohne Einfluß blieb. Um die Wende des 14. Jahrhunderts bricht eine Epoche von ausgesprochener Schönheitlichkeit an, die den doppelsinnigen Namen des „Weichen Stils" erhalten hat, des melodischen Linienflusses ihrer Formgebung wie der Lieblichkeit ihrer Geschöpfe wegen. Jetzt zuerst rechnet man mit einem Betrachter. Der Wunsch, ihm zu gefallen, gesellte sich dem Bemühen, die göttliche Erhabenheit auszudrücken; die Schönheit der heiligen Gestalten schien der beste Weg, beides zu vereinen. Nicht umsonst hat man eine Gruppe dieser Figuren, die vor allem im Südosten Deutschlands zu Hause ist, auf den Namen der „Schönen Madonnen" getauft; die Maria der Danziger Reinoldikapelle ist ihr vergrößertes Abbild. [Abb. 177] Ein unbeschreiblich stiller Zauber geht von der Dernbacher Beweinungsgruppe aus; [Abb. 179] bei aller Eindringlichkeit der Trauer um den Herrn überwiegt doch die Schönheit der Gestalten und ihrer Gebärden. In die Stimmungswelt des deutschen Märchens sind bei den Malern dieser Zeit die heiligen Geschichten eingegangen. Auf den Altären Konrads von Soest atmen die Szenen zwischen Maria und Josef, ja selbst die Leidensgeschichte diesen Geist; [Abb. 224] nicht minder Meister Franckes wunderzartes Bild der Geburt Christi im Walde, [Abb. 226] bei der die Engel die einsame Muttergottes schützend umgeben. Und eines unbekannten Meisters Darstellung des Paradiesgartens, in dem die Heiligen, [Abb. 225] selbst wieder Kinder geworden, mit dem Jesusknaben spielen, gehört zu dem Holdesten, was menschliche Phantasie je erdacht hat.

Erst am Ende dieser Epoche war das bisher von der menschlichen Gestalt beherrschte Bildgefüge soweit gelockert, daß sich die reine Landschaft einen Platz in ihm erobern konnte. Lucas Mosers „Meerfahrt der Magdalena" zeigt eine Seelandschaft, [Abb. 227] deren Weite von der Szene im Vordergrunde angeregt, doch nicht gefordert ist. Dem Goldgrund ist hier die Illusion einer Tiefe abgerungen, die freilich mehr das Gefühl der Ferne als das des Raumes gibt. Die Bildung von Wasser und Berg, die wie aus Steinchen zusammengesetzt sind, gemahnen an den feinen

Pinsel des Buchmalers, des Kleinkünstlers — dem sich seine Darstellung leichter zum „Bilde" zusammenschloß als dem Meister der Großplastik. Trotzdem: der nächste Schritt nach dem einheitlichen Bildraum hin, die Herstellung einer Beziehung zwischen Raum und Figur, mußte in Deutschland von der Verbindung mit der Schwesterkunst ausgehen, der die große Gestalt noch wesentlich anvertraut war. Es ist bezeichnend für die Malerei der Jahrhundertmitte, daß von ihren bedeutendsten Vertretern einer als Schnitzer bezeugt, ein anderer als Bildhauer berühmt ist: Konrad Witz und Hans Multscher. In den Gemälden des Wurzacher Altars findet dieser eine Lösung des Raumproblems, die am wenigsten dem Maler anstände: den Verzicht auf die Tiefe, die Bildung des Raumes als polygonalen Hohlkörpers, in den die Figuren eingeschlossen sind. Das ist auch der Ausgangspunkt des anderen Großen. Aber er sprengt die engen Grenzen. Auf dem Fischzug Petri breitet sich die weite Uferlandschaft des Genfer Sees vor dem Betrachter aus. Sie ist nicht mehr aus Einzelteilen zusammengesetzt wie bei Meister Francke und sogar noch bei Lucas Moser; sie ist eine Fläche, in die einzelne Körper als bestimmende Akzente hineingestellt sind. In Tiefenbronn ist der See eine Summe von Wellen ohne Beziehung zum Schiff im Vordergrund; in Genf umgibt ein glatter Wasserspiegel einzelne Figuren, die durch ihre Beziehung zu den Bergen und Häusern des anderen Seeufers fest im Bildganzen verankert sind. Diese Einheitlichkeit, zunächst durch Beschränkung auf den engen Raum gewonnen, machte nun auch einen wirklichen Landschaftszusammenhang als Raumdarstellung möglich.

Abb. 228

Abb. 229

Abb. 230

Wie in das Raumbild das „Porträt" einer Landschaft, so dringt jetzt in die Darstellung der menschlichen Gestalt durch die Lücken, die in den übergeordneten Linienzusammenhang gerissen waren, die beobachtete Wirklichkeit ein. Multschers Ulmer Schmerzensmann und der Gekreuzigte auf seinem Münchener Grabmodell zeigen Feinheiten in der Bildung des nackten Körpers, die wir nur in Italien erwarten würden; auch dem Gesicht werden alle Züge eines einmaligen Menschen in einer einmaligen Situation eingezeichnet wie dem Antlitz des Straubinger Ratsherrn Ulrich Kastenmayr. Die Figur wird der Fläche eingeordnet; diese selbst wird nach dem Gesetz gegenseitiger Entsprechung, gleichsam heraldisch, aufgeteilt. Daher die Starrheit, die ein Grabmal wie das des Jörg Truchseß von Waldburg gleichzeitig großartig und unheimlich macht.

Abb. 180, 181

Abb. 184

Abb. 187

Seit dem Jahre 1470 etwa sehen wir überall einen neuen Linienzusammenhang, der nur dem Auge erlebbar ist, mögen wir auf die Skulptur oder auf die Malerei blicken — oder auf die Graphik, das Produkt der wesentlich optischen

Einstellung seit dem Jahrhundertbeginn. Werke der Zeit um 1440 wie die Mutter-gottes des ehemaligen Freisinger Hochaltars, Stephan Lochners Madonna im Rosenhag oder die Dame des Spielkartenmeisters erweisen sich als Zeitgenossen in der kubischen Geschlossenheit ihrer Köpfe und Körper, in der Zusammensetzung ihrer Gewänder aus plastischen Einzelteilen, dem Wechsel von Faltenstauungen und glatten Flächen — verglichen mit der „Dangolsheimerin", der Kolmarer Madonna Schongauers oder dem Paar des Meisters E. S. Das Liniengeflecht dieser Gestalten schafft Raum nicht mehr als Bewegung, sondern fängt ihn zwischen seinen Bahnen ein. Derselbe Unterschied in den Gesichtern. Deutschlands Lieblingsheiliger ist in dieser Zeit Christophorus, der nur mit äußerster Kraft ein Kind durch das Wasser zu tragen vermag und erst zuletzt erkennt, daß der Herr seine starken Schultern sich zum Sitz erkoren und die Last der ganzen Erde auf sie gelegt hatte; ein echtes Sinnbild unseres Volkes, dem die Last der unsichtbaren Idee am schwersten — und am liebsten ist. Als bärtiger Mann steht er an der Nürnberger Sebalduskirche, mit allen seinen Gliedern in den Raum vorstoßend — das bartlose Gesicht des jugendlichen Heiligen im Schrein des Altars von Kefermarkt ist von tiefen Mulden zerfurcht wie sein Gewand, in das der Raum von überallher einzudringen scheint.

Abb. 182, 232, 238

Abb. 183, 233, 239

Abb. 186

Abb. 185

Aus der Vorderwand der Heiligensarkophage, die man hinter den Altartisch stellte, hatte sich im Laufe der gotischen Zeit ein Aufbau entwickelt mit festem Mittelteil und beweglichen Flügeln. Im 14. Jahrhundert war dieser „Flügelaltar" zur breiten Schauwand geworden, einer Fassade vergleichbar mit seinen Wimpergen und Fialen; das 15. Jahrhundert paßte ihn der Weite des Chores an, sodaß dieser fast zum Baldachin wurde über dem Raumbild, das sich in der Tiefe der Altäre auftat. Es ist kein Zufall, daß sie so oft in kleinen Kirchen stehen, in St. Wolfgang, Kefermarkt, Blaubeuren; hier konnte das ganze Innere in ihnen sichtbare Gestalt gewinnen. Leichter freilich in Gemälden als in vollrunden Figuren. Die Entwicklung hat sich in Italien wie in den Niederlanden denn auch wesentlich im Rahmen der Malerei vollzogen; die Deutschen aber, die die Kunst nie losgelöst aus dem größeren Lebenszusammenhang als reine Form betrachteten, haben fast immer dem Ausdrucksverlangen einer Zeit an unzeitgemäßen Kunstgattungen zu genügen gesucht. So bauten sie die heiligen Handlungen aus wenigen lebensgroßen, plastischen Gestalten auf; aber sie schufen in ihnen Charaktere von einer Stärke des seelischen Ausdrucks, wie sie für alle Zeiten unerhört geblieben ist. Man betrachte die königliche und doch so weibliche Hoheit der Gottesmutter Michael Pachers oder die Apostel auf Veit Stoßens Marientod,

Abb. 190, 191

Abb. 192 bis 194

von denen jeder andere Züge trägt, die Ergriffenheit deutschen Gesichtern auf-

Abb. 234, 235 zuprägen vermag. Den reifen, in hartem Kampf mit der Unbill des Lebens und der Macht der Gedanken erwachsenen Mann zeigen Michael Pachers Münchener

Abb. 197 Kirchenväter; neben sie tritt in dem Stockholmer Georg des Lübeckers Bernt Notke der tatenfroh-unbedenkliche Jüngling. Ein Ausbruch von Leidenschaft und Kraft schlägt uns fast atembeklemmend aus diesen Gestalten entgegen. Der Glaube,

Abb. 240 von Dämonen umringt zu sein, wie sie den heiligen Antonius Schongauers in der Luft zerzausen, das Bewußtsein, daß ihnen jeden Augenblick der Tod entgegen-

Abb. 241 treten könne wie dem Jüngling auf dem Stich des „Hausbuchmeisters", hat diesem Geschlecht die Züge tiefen Ernstes und starken Erlebens gegeben; gerade die Graphik, die Andachtsbilder für jedermann schuf, gibt Zeugnis von der Seelenstimmung des ganzen Volkes.

Abb. 195 Die leidenschaftliche Bewegung, in die diese Zeit sogar die Gestalten der Grabmäler versetzte, hatte die Gewänder in ein Gewirr von Faltengraten zerknittert. Der Folgezeit wurde es zu einem Vorhang, hinter dem sich die Festigung der Figur vollzog: das Ornament, dessen Windungen unser Auge folgen soll, kämpft mit dem Bild, das auf den ruhenden Blick rechnet. Das ist der Fall

Abb. 198 bis 200 Riemenschneiders; das hat seinem Werk den melancholischen Reiz verliehen, der dem Bemühen entwächst, Entschwindendes festzuhalten. Sein Rudolf von Scherenberg steht ruhig auf seinem Grabstein, die Faltenstege sind nur Musterung des Bischofsmantels; das Gewand hat keinen Luftraum mehr eingefangen, sondern ist eingesunken über einem abgemagerten Körper. Der eben erst erblühende wie der leise schon verwelkende Mensch mußte dieser Kunst stärkere Möglichkeiten der Darstellung bieten als der zum vollen Genuß und zum vollen Bewußtsein seiner Kräfte erwachsene Mann. Den gerade wollte das Heldenzeitalter der Reformation: in ihrer saftvollen Menschlichkeit wirken die Bischöfe von

Abb. 201 Backoffens Gemmingengrabmal fast wie ein Abbild des großen Reformators selbst.

Abb. 203 Mit der Statuette des „Astbrechers" hat Peter Vischer wohl zum ersten Male in Deutschland den Versuch gemacht, der Form eine inhaltliche Motivierung zu geben. Sie scheint noch immer von den Verschränkungen weit ausgreifender, eckig gebrochener Linienzüge bestimmt, die unser Auge die Figur nur in mühevollen Windungen nacherleben lassen. Aber durch die Begründung dieser Haltung als Anstrengung beim Zerbrechen des Astes wird die Gestalt zum Abbild beobachteter Wirklichkeit; die glatte Oberfläche des Metalls hilft die einzelnen Gliedmaßen als vollrunde Körperlichkeit auffassen. Und ebenso hat in dem Stein-

Abb. 202 relief der Stadtwage Adam Krafft der gebogenen Haltung des Wagmeisters

in dem Bemühen um Ausrichtung der beiden Schalen die sachliche Motivierung gegeben. Das großartigste Zeugnis dieser neuen Bewußtheit sind die beiden Erzstatuen, die der Meister der Nürnberger Gießhütte für das Grabmal Kaiser Maximilians geschaffen hat, nicht unbeeinflußt von seinem großen Freunde Albrecht Dürer. In neuartiger Form des Kontrapostes steht König Theoderich da, beide Füße mit voller Sohle auf den Erdboden geheftet; das Einknicken der rechten Hüfte wird durch das Aufstützen des ermüdeten Kriegers auf seinen Speer erklärt.

Abb. 205

Zu dieser Wirklichkeitsbezogenheit gehört auch das Bewußtsein von der Geschichte als Vergangenheit. Peter Vischer hat drei- bis vierhundert alte deutsche Skulpturen als Mustersammlung in seinem Hause vereinigt. Die Verwandtschaft der Apostel vom Sebaldus-Sarkophag mit den Werken der großen Bauhüttenplastik erklärt seine Absichten. Er wollte eine neue Monumentalität und suchte die alte nachzuahmen, die an der Architektur von selbst erwachsen war. So schuf er feine, edle Gestalten, aber Macht der Erscheinung eignet nicht ihnen, sondern denen seines Nürnberger Zeitgenossen Veit Stoß. Dieser konnte das innerlich große Format geben, weil er von der natürlichen Bindung an den Schnitzaltar, den Rahmen für die Großplastik seiner Tage, herkam und nicht in der Vergangenheit nach Vorbildern zu suchen brauchte, die nach ganz anderen Gesetzen erwachsen waren. Eine Wiedergeburt waren die Werke Vischers also, nur freilich nicht antiker, sondern heimatlicher Kunst. Man sah jetzt mit der Wirklichkeit der diesseitigen Welt auch die Verschiedenheit ihrer einzelnen Bezirke und als vornehmsten derselben das eigene Land und Volk. Die Kunst, für das Mittelalter auch praktisch eine Einheit, wird in Gegenwart und Vergangenheit zum Ausdruck einer bestimmten Nation; wie die Italiener den Zusammenhang mit der Antike als ihrer eigenen Kunst wieder aufnehmen wollten, den angeblich lange Zeiten der Barbarei, der „Gotik", getrübt hatten, so suchte der Deutsche Peter Vischer nach deutschen Vorbildern aus vergangenen großen Zeiten.

Abb. 204

Abb. 193 bis 196

Der Bruch in der Entwicklung, der die Wende des 15. Jahrhunderts kennzeichnet, hat seine schärfste Ausprägung und zugleich seine Überwindung in Albrecht Dürer erfahren. Als Sohn eines Goldschmieds sollte er das Handwerk des Vaters lernen. Es war eng mit der Graphik — und mit der Plastik verbunden. Den Geist der großen Schnitzkunst seiner Kinderjahre atmen denn auch seine Frühwerke, nicht den der etwas engbrüstigen Malerei von damals. Daß sich der Lehrknabe trotzdem für diese entschied, diese Berufswahl ihres repräsentativen Künstlers enthüllt den Charakter und die Problematik der ganzen Zeit: die dreidimensionalen Formen der Kunst, die Wirklichkeit waren wie die Natur selbst,

Abb. 242 bis 257

traten ihre führende Rolle an die zweidimensionale Flächenkunst ab, die für sich nur als Abbild der Natur bestehen konnte. Sie machte Dürer unabhängig von den architektonischen Gesetzen, denen sich auch die Skulpturen des Altars einfügen mußten, unabhängig von den festen Programmen, die ihm seinen Inhalt vorschrieben. Er konnte sich selbst seine Aufgabe stellen; er konnte sein eigenes Wort sprechen zu den Fragen der Zeit. Mit der Holzschnittfolge der Apokalypse hat er eine gewaltige Predigt vom Ende der Welt an den Beginn seiner Mannesjahre gestellt, wie er sie mit einer anderen abgeschlossen hat, dem Bilde der „Vier Apostel". Auch sie sind ohne Auftrag entstanden, er hat sie dem Rat seiner Vaterstadt geschenkt. Als Unterschrift gab er ihnen Bibelstellen, die zum Kampf gegen die falschen Lehrer und Propheten aufrufen sollten, als welche Wiedertäufer und Sektierer damals den Geist der reinen Lehre des Evangeliums zu trüben schienen. Ein tief religiöser Mensch, war er von Luthers Lehren aufs Tiefste ergriffen worden; doch er wollte Klarheit in der Religion wie in der Kunst, Erkenntnis des wahren Gotteswortes, nicht nur Erhebung des Gefühls.

Abb. 245

Abb. 257

Die Apostel sind lebensgroße Gestalten, das ist selten bei Dürer; das große Format war ihm kein inneres Bedürfnis. Der Wandelaltar, dem der Kirchenraum den Umfang bestimmte und der die Hauptaufgabe auch für die Maler seiner Zeit bildete, spielt in seinem Werk keine große Rolle. Meist ist bei ihm die Mitteltafel von mäßiger Größe, gerahmt von einem Paar schmaler Seitenflügel. Für sein schönstes Altargemälde, die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit, hat er selber den Rahmen entworfen: es ist zum Tafelbild geworden. Aber auf der kleinen Fläche ist die ganze Weite des Raumes eingefangen, der einst die mittelalterlichen Kathedralen erfüllte. Welch einmaliges Bild ist diese Versammlung aller Heiligen um den Gnadenstuhl, jeder als besondere Persönlichkeit kenntlich gemacht und doch eingeordnet in die großen Kreise, die die Dreifaltigkeit umgeben.

Abb. 252, 253

Die feste Einordnung der darstellenden Kunst in den Rahmen der Architektur war aufgehoben; gelöst war auch ihre gegenständliche Bindung an ein Gedankensystem, in dem die Umwelt des Menschen nur als Sinnbild der göttlichen Weltordnung Bedeutung hatte. Abstrakte Spekulation wird jetzt von exakter Beobachtung verdrängt. Dieser mußte vor allem Darstellung der Natur wichtig sein, das Abbilden der Dinge wird zum Erkennen. Durch seine Wiedergabe von Tieren und Pflanzen hat Dürer Wissenschaft getrieben nicht weniger als die großen Italiener, ein Lionardo vor allem. Die scheinbare Pedanterie, mit der er ein „Rasenstück" oder das Fell eines Hasen, einen Blaurackenflügel oder eine einzelne

Abb. 247

Pflanze schildert, ist nicht Ängstlichkeit im Künstlerischen, sondern Gewissenhaftigkeit dem Objekt der Erkenntnis gegenüber.

Dieses Streben nach Bewußtheit richtet sich nicht nur auf die Umwelt, sondern auch auf das eigene Schaffen. Daß Dürer „die bloße Praxis wieder zum wissenschaftlichen System erhoben habe", ist schon von Zeitgenossen festgestellt worden. Die Kunst des Mittelalters war nicht gesetzlos gewesen, seine Kirchen wurden nach genau festgelegten Regeln errichtet; aber diese gehörten zur „Praxis", man befolgte sie, wie man sich an die überlieferte Form des Kirchengebäudes hielt. Erst als die Kunst frei wurde von sachlichen Bindungen und auf sich selbst gestellt war wie der Mensch Gott gegenüber durch die Reformation, erst jetzt ergab sich die Möglichkeit ihrer Einordnung in ein logisch begründetes „System". Daß er die Italiener im Besitz eines solchen glaubte, darauf beruhte ihre Anziehungskraft für den deutschen Künstler. Er ist zweimal in ihrem Lande gewesen, der Aufenthalt in Venedig von 1505—1507 hatte freilich vorwiegend geschäftliche Gründe. Die erste Reise, die er gleich nach seiner Verheiratung im Jahre 1494 angetreten haben muß, können wir nur aus seinen Äußerungen erschließen und aus den Aquarellen, die den großen Eindruck der Gegend südlich des Brenners wiederspiegeln. Der Mann, dem die menschliche Gestalt stets im Mittelpunkt seines Mühens und Denkens gestanden hat, ist einer unserer größten Landschafter gewesen. In seinen Farbskizzen hat er Schöpfungen vorausgenommen, wie wir sie erst bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts, ja in dem Stimmungsgehalt großartiger Verlassenheit erst bei den deutschen Romantikern vom Anfang des 19. Jahrhunderts wiederfinden. Ihm aber schienen sie weder der Bedeutung des Inhalts noch der Unbedingtheit der Form nach jenen Charakter der Endgültigkeit zu besitzen, den er von seinen Gemälden forderte.

Taf. III

Der ganze Gehalt seiner Zeit hatte sich in Dürer verdichtet. Die Mehrzahl der Aufgaben, die der neuen Epoche gestellt waren, trug er im Keime in sich. Kern und Ausgangspunkt aber war das Bewußtsein seiner selbst als einzelner Mensch. Als er das Selbstbildnis zeichnete, das jetzt die Erlanger Universitätsbibliothek verwahrt, da hat zum ersten Male ein Mensch sein ganzes Inneres vor sich gesehen und in seinen Zügen wiedergegeben. Eine jener dumpfen Stunden der Unsicherheit und des Zweifels, an denen gerade die Jugend des Genies so reich ist, das den Weg nicht immer sieht, der es ins nie Betretene führen soll, sie ist mit wenigen Federstrichen festgehalten: ein Bild des Erwachens nicht nur eines Menschen, sondern einer neuen Zeit. Das Selbstbildnis als Selbstbiographie, wie es das Leben Rembrandts begleitet hat, scheint hier anzuheben — aber

Abb. 242

wieder hat Dürers Drang nach dem Gesetz, dem Objektiven, ihn aus dem Einmaligen, Persönlichen immer stärker das Allgemeine, Typische herausarbeiten lassen, bis ihm sein Gesicht auf dem Münchener Selbstbildnis mit dem streng frontal gesehenen Christuskopf, dessen Form schon das hohe Mittelalter geschaffen, in eins verschmilzt und so seine endgültige Gestalt erhält. Seitdem tritt er uns nur noch als Zuschauer auf Gemälden wie ein Mensch gewordenes Monogramm entgegen — das persönliche Erleben, das er früher aus dem eigenen Antlitz sprechen ließ, hat sich jetzt in fremden Gestalten objektiviert, am schönsten in den drei „Meisterstichen" der Jahre 1513 und 1514. Das Grübeln der Erlanger Zeichnung ist hier Figur geworden in der Melancholie, der emsige Arbeiter und strenge Wissenschaftler im Hieronymus im Gehäus, der tapfere Kämpfer des Geistes aber im Bilde des christlichen Ritters, der unbeirrt von Tod und Teufel seines Weges reitet.

Abb. 253

Abb. 251

Mit der ganzen Kraft und Bewußtheit seines Geistes hatte sich Dürer von der bisherigen Übung zu lösen, hatte er die „Unruhe im Gemäl" durch Klarheit in der Form des Einzelnen und im Aufbau des Ganzen zu besiegen gesucht. Sein Einfluß ist auch da wirksam geworden, wo die alles durchströmende Bewegung als Grundzug erhalten blieb, die das Lebenselement gerade der gewaltigsten deutschen Kunst vor Dürer, der Plastik der großen Schnitzaltäre, gewesen war. Die Zeit um 1500 hatte freilich ein Neues gebracht: die Einzelgestalt war als eine in sich geschlossene, bildhafte Einheit begriffen worden. Aber schon des großen Nürnbergers älteste Schüler, kaum ein Jahrzehnt jünger als er, hatten sie aus ihrer plastischen Isolierung wieder einem neuen Linien- und Flächenzusammenhang einzuknüpfen verstanden. Für den Teil menschlicher Tiefe, der dabei verlorenging, wurde eine größere Selbstverständlichkeit der dekorativen Form, eine größere Unbefangenheit der Phantasie, vor allem auch die feinere Zusammenstimmung der Farbwerte eingetauscht, die bei des Lehrers bohrender Bemühung um das Verhältnis von Raum und Körper hatte zurücktreten müssen. Der Begabteste in Nürnberg selbst ist Hans von Kulmbach, in dem weiteren Schülerkreis ist der Straßburger Hans Baldung Grien die stärkste Kraft. In dem feinen Sinn dieses Alemannen für die farbige Organisation der Fläche klingt etwas von dem großen Schwaben Hans Holbein vor, in der leidenschaftlichen Bewegtheit seiner Graphik kehren die Linienverschlingungen der Kunst von 1480 wieder, seiner Phantasie ist in Heiligenbildern wie in den Allegorien der Renaissancezeit ein Stück westlichen Charmes beigemischt; man spürt die größere Weite und Heiterkeit des Lebens in Straßburg gegenüber der soliden Enge von Nürnberg.

Tafel IV

Abb. 258 bis 261

Dürers Einfluß hat auch der größte seiner Zeitgenossen erfahren, den wir noch immer mit dem uns vertrauten Namen Matthias Grünewald nennen, obwohl wir heute wissen, daß er eigentlich Mathias Gothart Nithart hieß. In der Art seines Gegensatzes zu Dürer zeigt sich die ganze Weite, aber auch die ganze Schwere dieser für die deutsche Kunst so schicksalsvollen Zeit. Auch er ein „Renaissancemensch", vielleicht sogar mehr als Dürer, Hofkünstler der Erzbischöfe von Mainz, als Techniker erfahren und beansprucht wie die großen Italiener; und doch in seiner gewaltigsten Leistung ganz anders dem Aufgabenkreis der Vergangenheit verhaftet. Kennten wir von ihm nur dies eine Riesenwerk, die Malerei vom Altar des Antoniterklosters Isenheim im Elsaß, sein Ruhm würde nichts an seinem Umfange verlieren, so sehr sind alle Seiten seines Wesens und seiner Kunst in ihm beschlossen; Dürers ganze Größe ermessen wir erst, wenn wir die verschiedenen Bereiche seiner Tätigkeit zusammensehen. In der Ausdruckskraft seines Kolorits, in der Verwobenheit seiner Gestalten in den Bewegungsrhythmus, der die Fläche durchzieht, und in die Landschaft, die fast zum organischen Wesen wird, vereinigt Grünewald die stärksten und die deutschesten Seiten der mittelalterlichen Kirchenkunst, verbindet er das Leuchten der Glasfenster und das leidenschaftliche Leben der Schnitzaltäre. Die Darstellungen des Isenheimer Altars sind bestimmt durch die Offenbarungen der heiligen Brigitta, einer schwedischen Königstochter des 14. Jahrhunderts: die Welt der germanischen Mystik hat ihre stärkste Verbildlichung erfahren, aber mit den Mitteln der modernsten Naturwissenschaft. Der riesenhafte Leib des Gekreuzigten ist letzte Körperlichkeit gerade in seiner grauenhaften Zerstörung, die mit der Gewissenhaftigkeit eines großen Arztes wiedergegeben ist; der Auferstandene wird zur Erscheinung, in deren Darstellung sich das ganze Wissen der Zeit um die Phänomene von Licht und Atmosphäre gesammelt zu haben scheint. Grünewalds Kenntnis der Natur ist nicht geringer als die Dürers, aber sie ist der Veranschaulichung dessen dienstbar gemacht, was hinter aller Natur steht. Die Gedankenwelt des Mittelalters ist Bild geworden, aber nicht wie in den romanischen und gotischen Miniaturen nur als wissenschaftliche Erläuterung der Texte, sondern um im Betrachter ein Gefühl wachzurufen von dem, was durch die Tat Christi für die ganze Menschheit geschehen ist. Die Welt der Sichtbarkeit als Spiegel einer Handlung ist zu letzter Höhe gesteigert in den Landschaften, die den Hintergrund für die heiligen Geschehnisse bilden: in der schaurigen Dunkelheit der Öde hinter dem Kreuz wie im stillen Frieden des Waldes, in dem die beiden Eremiten ihre Unterredung führen. Nicht eine Überspannung, sondern die Spannweite der

Abb. 262 bis 269

Empfindungen, die er uns erleben läßt, von der Verzweiflung der Magdalena bis zur Seligkeit Mariae, von der Wut der Fabeltiere, die den heiligen Antonius bedrohen, bis zur Zartheit des Rehs, das sich an ihn schmiegt, das ist der nie versiegende Quell der Herrschaft, die der Isenheimer Meister über unser Gemüt besitzt. Über der erhabenen Verzweiflung der Szene am Kreuz vergißt man allzu leicht die höfische Gemessenheit der Haltung, in der die Heiligen Erasmus und Mauritius miteinander verkehren, diese monumentale Verdichtung der Atmosphäre eines deutschen Renaissancehofes!

Abb. 267

Diese „Renaissance"-Stimmung vornehmer Geistigkeit in der Unterhaltung der beiden Heiligen, sie hat Grünewald übernommen — und freilich ins Großartige gesteigert — von dem Künstler, der sich am unbefangensten der Formenpracht Italiens und dem Glanz seines Kolorits geöffnet hat, von dem Augsburger Hans Burgkmair. Worum Dürer in schweren Kämpfen ringen mußte, das ergab sich dem wenig jüngeren Schwaben fast von selbst: die Einschmelzung der südlichen Vorbilder in die eigene Schöpfung. Seine Nürnberger Madonna ist ohne Michelangelos Muttergottes in Brügge nicht denkbar, die Rückenlehne ihres Sitzes ist lombardischer Herkunft, und doch glauben wir eine deutsche Frau in einer deutschen Landschaft zu sehen — trotz allen fremdländischen Gewächses rings um sie herum. Und nie hätte ein Italiener dieses erschütternde Selbstbildnis des Alternden mit seiner Frau gemalt, denen aus dem Spiegel zwei Totenköpfe entgegengrinsen! Das Gefühl des Endes, das aus ihm spricht, begründet nicht nur das persönliche Schicksal des Malers, der zwei Jahre später verschied; die Jahre um 1530 sind Jahre des Sterbens für die deutsche Künstlerschaft überhaupt, die diese gewaltige Schaffenszeit getragen hatte.

Abb. 270

Abb. 271

In der Welt der Plastik ist die Auseinandersetzung mit Italien weniger wirksam geworden, hier hatte sich die Festigung der Figur zu ruhiger Körperlichkeit aus der Entwicklung von selbst ergeben. Zwei ältere Künstler, der Meister des Blaubeurer Altars, den wir wohl Gregor Erhart nennen dürfen, und Nikolaus von Hagenau, der zehn Jahre vor Grünewald die Schnitzfiguren des Isenheimer Altars schuf, erreichten nach der Jahrhundertwende die innere Geschlossenheit des Gestaltenaufbaus auch mit „spätgotischen", d. h. der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts eigenen Mitteln. Die jüngeren Bildhauer aber haben teil an der neuen Bewegtheit des zweiten Jahrzehnts, einer Bewegung um die festen Körper herum, die die Zeit um 1500 geschaffen hatte. Der bedeutendste unter ihnen ist Hans Leinberger von Landshut; sein größtes Werk, der Altar des Münsters zu Moosburg, entstand in denselben Jahren wie das Hauptwerk Grünewalds. In

Abb. 191, 206, 207

Abb. 208, 209

seinen mächtigen Madonnen und ihren strammen Kindern hat sich etwas von der bäuerlichen Gesundheit des Altbayerntums ausgedrückt. Die verfeinerte Bildung der großen Handelsstadt dagegen spüren wir hinter den Büsten, die Adolf Daucher für die Augsburger Fuggerkapelle schuf. Gerade in Schwaben besitzt die Halbfigur ihre alte Tradition. Die größte Leistung waren die Propheten und Sybillen, mit denen der ältere Syrlin (oder ein hochbegabter Angehöriger seiner Werkstatt) um 1470 die Wangen des Ulmer Chorgestühls schmückte. Auf den Gesichtern dieser Seher und Seherinnen des Altertums prägt sich jene Verbindung von Schärfe des Geistes und Wärme des Gefühls aus, die das Land der Schwaben so viele unserer großen Dichter und Denker hervorbringen ließ. Die feine Gehaltenheit Syrlins hat das 16. Jahrhundert in lebhafte Handlung umgesetzt. Im Wiener Stephansdom sehen wir den Schöpfer der Kanzel, Meister Pilgram, sich selbst zum Fenster hinauslehnen; die Gestalten Adolf Dauchers scheinen uns anreden, uns von sich erzählen zu wollen.

Abb. 212

Abb. 188

Abb. 189

Die Auffassung der Erscheinungswelt als ruhendes Bild machte es möglich, daß jetzt sogar Teile der Architektur und der Kirchenausstattung zu Abbildern der Natur wurden. Die bekanntesten Beispiele bietet hier Obersachsen. Eine ganze Kanzel erhält die Form einer aufbrechenden Blume, in deren Stengeln sich die Engel tummeln, während aus ihren Blütenblättern die Kirchenväter herausschauen; die Rundstäbe der Portallaibungen verwandeln sich in Baumstämme, deren Zweige sich zu Baldachinen über den heiligen Gestalten zusammenschließen. Die Geschehnisse des Jenseits werden mit der bis in kleinste Zufälligkeiten hinein nachgebildeten Wirklichkeit in eine Beziehung gesetzt, die nur der Traum kennt und deren künstlerische Darstellung wir Romantik nennen. Hier wird sie getragen von der Entdeckerfreude an den Dingen der Natur. Dies zeigen besonders deutlich die Maler der bayerisch-österreichischen Lande zwischen Regensburg und Wien, die wir nach dem großen Strome, der die Achse dieses Gebietes bildet, als Meister der Donauschule bezeichnen. Sie hat schon vor der Jahrhundertwende in der Passauer Familie der Frueauf ihre Vorläufer, an Lucas Cranach, der sich im Anfang des neuen Jahrhunderts in Wien aufhielt, ihren ersten großen Vertreter gehabt. Die Einheitlichkeit der Stimmung des heiligen Geschehens und der umgebenden Natur, den „romantischen" Zauber der Landschaften seiner Porträts hat er später nie mehr erreicht; freilich wohl auch nicht mehr erreichen wollen, als er die Porträtierten vor eine neutrale Fläche stellte oder die Menschen den Maßen der Umgebung anpaßte, die Spannung ausgleichend zwischen dem großfigurigen Vordergrund und dem Hintergrunde mit der Fülle seiner kleinen Einzelheiten.

Abb. 210

Abb. 211

Abb. 236

Abb. 272 bis 275

Abb. 276 bis 278, Abb. 279, 280

Bei den jüngeren Künstlern, dem Regensburger Albrecht Altdorfer und dem Passauer Wolf Huber, ist die Einfügung in den Gesamtraum bis zu völligem Verzicht auf menschliche Staffage, bis zur Schöpfung eines reinen Landschaftsbildes durch Altdorfer fortgeschritten. Hier ist nichts mehr von der Welt der großen Plastik, dafür ein neues Bild der Umwelt, entworfen von Männern, die zugleich Wissenschaftler und Künstler sind. Die Landschaftsdarstellung ist eine großartige Form der Landkarte auf Altdorfers Alexanderschlacht; (Abb. 277) nie sind so unanschauliche Vorgänge mit solch wissenschaftlicher Akribie wiedergegeben und doch in solche Höhen künstlerischer Vorstellung entrückt worden! Neben das Bild der überschäumend-ungebändigten Natur aber stellt der Künstler das der planvollsten Schöpfung des Menschen, der Architektur: (Abb. 278) auf der Geburt Mariae ist das Kircheninnere nicht weniger Hauptmotiv als anderswo die Landschaft, Kunst wird zum Objekt der Kunst. Der Mensch aber wird hineingerissen in die Bewegung der Natur, der gleiche Sturm durchbraust seine Gewänder, der die Zweige der Bäume biegt und die ganze Tiefe des Himmels aufreißt wie auf Hubers Kreuzigungs-Holzschnitt. (Abb. 279)

(Abb. 280) Das Porträt des Humanisten Jacob Ziegler führt in ein anderes Reich. Hinter der streng frontal gesehenen Büste verschwindet die Landschaft fast völlig, sie macht einem weißlichblauen Himmel Platz, der fast zur Fläche erstarrt wie die Figur des Gelehrten selbst. Ruhige Schönheit hat die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks verdrängt. In der Plastik heißt der Hauptmeister dieser Schönheit Konrad Meit von Worms. (Abb. 213, 214) Sie ist eine Sprache, die auch in der Fremde verstanden wird; so ist der Deutsche zum Hofkünstler der Margarete von Österreich geworden, die in den Niederlanden residierte, so hat er für sie und ihre Verwandten die Gräber im fernen Burgund errichten müssen. Neben den Reiz des Abbildes aber tritt der Reiz der Kunstfertigkeit. Den Ruhm des Wormsers haben die Werke der Kleinkunst verbreitet, die seine geschickte Hand schuf, Porträts und Gestalten des Altertums. Sie nahmen jetzt, da die großen Aufträge mit dem Nachlassen kirchlichen Kunstbedürfnisses fast gänzlich versiegten, immer größeren Raum ein. Das neue Stoffgebiet der Antike eröffnete zwar der plastischen Phantasie neue Möglichkeiten der Erfindung, (Abb. 215) aber mit der Größe des Formats schwindet diesmal doch die Stärke des Erlebnisses, schwindet die Größe der Form.

Für die Malerei wird das Bildnis zum wichtigsten, fast zum einzigen Gegenstande. (Abb. 283 bis 287) Der größte Name ist Hans Holbein der Jüngere. In der Augsburger Werkstätte seines Vaters waren um die Jahrhundertwende die Flügelgemälde der bedeutendsten Altäre entstanden, die in der reichen Handelsstadt in Auftrag

gegeben wurden; auch in dem Jugendwerk des Sohnes, der mit seinem Bruder Ambrosius früh nach Basel übersiedelte, herrschen religiöse Darstellungen vor. Doch schon in einer Zeichnung, auf der der Augsburger Meister die Beiden als Kinder festgehalten hat, klingt die Fähigkeit im Erfassen des Einmaligen einer Persönlichkeit vor, die den Sohn nachmals so berühmt machen sollte. Melancholisch blickt er auf der Zeichnung des Vaters drein, und die Melancholie des Mannes, der aus den Gesichtern der Menschen die Bitternis ihres ganzen Lebens zu lesen vermag, hat ihm auch bei seinen Porträts den Pinsel geführt. Ob er die eigene Familie malt oder die des Baseler Bürgermeisters Meyer in Anbetung vor der Madonna, nirgends sehen wir Freude und Glück auf den Gesichtern, selbst die Kinder schauen ernst und schwermütig drein. Das war der rechte Mann, um die Umgebung des fürchterlichen Heinrichs VIII. von England zu malen. Wie diese verschlossenen Charaktere hinter der Maske abwehrender Kühle doch ihr wahres Wesen nicht verbergen können, das ist mit einer Tiefe des Blickes gegeben, die nie mehr erreicht worden ist. Dem entspricht die künstlerische Form: die Präzision der Zeichnung, die mit den knappsten Mitteln das Vollendete schafft, die dekorative Schönheit der Farbgebung, aus der uns etwas von der Kälte edlen Geschmeides anhaucht, sie erwecken dasselbe Gefühl von Unabänderlichkeit, der fast etwas Lähmendes innewohnt.

Abb. 282

Abb. 284, 285

Abb. 286, 287

Abb. 283

Das neue Bild der einzelnen Persönlichkeit, das die Großen der Jahrhundertwende bei ihren Zeitgenossen hinterließen, vertiefte den Spalt, der sich zwischen Form und Inhalt der Werke aufgetan hatte. Man suchte die Größe der Kunst nur in der Form, für die der Gegenstand der Darstellung immer mehr zum Vorwand wurde. Das machte die Übertragbarkeit aus einem Land ins andere leichter, den Deutschen aber raubte es den starken Schaffensimpuls, den ihnen formale Probleme nicht zu ersetzen vermochten. Erst spät, seit dem Jahrhundertende, hat es seine Söhne auf die hohe Schule der Kunst, nach Italien, geschickt. Der größte Maler unter ihnen, Adam Elsheimer, konnte dort manches von dem lernen, was die eigenen Landsleute seinen Lehrmeistern gegeben hatten, vor allem in der Landschaft; er selber ist wieder für die stamm- und gefühlsverwandten Niederländer von Bedeutung geworden, durch Vermittlung Pieter Lastmans ist sogar Rembrandt sein Enkelschüler.

Abb. 288

Stärker regte sich Deutschlands wiedererwachter Schaffensdrang in der Plastik. Hier waren die Fäden nicht alle zerrissen, die das späte Mittelalter angesponnen hatte. In den Altarfiguren des Jörg Zürn lebt noch etwas von der Intensität der Charakterschilderung eines Veit Stoß; Reichles heiliger Michael an

Abb. 219

Abb. 217

der Fassade des Augsburger Zeughauses ist in der Leidenschaftlichkeit seiner Bewegung ein süddeutscher Verwandter jenes, den neunzig Jahre früher Benedikt Dreyer für den Lettner der Lübecker Marienkirche schuf; Krumpers Patrona Bavariae ist eine Nachfahrin der Madonnenfiguren des 15. Jahrhunderts. Freilich: alles ist hindurchgesehen durch eine neue Vorstellung vom Kunstwerk als Bild. Das 16. Jahrhundert hatte gerade von seinen stark formalistischen Impulsen aus die Projektion des einheitlichen Raumes auf die Fläche vollendet. Nicht mehr wie im Anfang des Jahrhunderts durch eine Stillegung der Bewegungsströme innerhalb der einzelnen Figur, sondern von einer ruhenden Gesamtform aus sind die Mittelteile der Altäre in Augsburg und Überlingen gebildet; ihnen fehlen die Flügel, mit der Wandelbarkeit haben sie die Selbständigkeit gegenüber der Kirchenwand verloren. Ebenso erscheinen nun die Werke der Außenplastik auf den großen Flächen der Fassaden wie Bilder in einem Rahmen, sie geben den Frontseiten der Gebäude erst ihren Inhalt, wie die Michaelsgruppe dem Augsburger Zeughaus.

Abb. 216

Abb. 220

Abb. 218, 219

Barock und Rokoko

In der Geschichte Deutschlands waren die vier Jahrhunderte von der Mitte des dreizehnten bis zu der des siebzehnten trotz aller Wechselfälle eine Einheit gewesen: die große Zeit der deutschen Städte. Die Kirchen, früher Schöpfungen von Bischöfen und Mönchen, waren ihr Stolz und ihr Wahrzeichen geworden, dem Profanbau stellten ihre Rathäuser die wichtigste Aufgabe, die darstellenden Künste waren nicht mehr den Klöstern oder den Bauhütten, sondern den Zünften der städtischen Handwerker eingegliedert. Mit der größten Leistung bürgerlicher Baukunst, dem Augsburger Rathaus, klingt die Epoche aus. Es war noch nicht vollendet, als der Dreißigjährige Krieg ausbrach. Als er zu Ende ging, waren die Käfte völlig verschoben: die Mittel- und Kleinstaaten Deutschlands tatsächlich selbständig, der Kaiser nur der Herr des größten unter ihnen, die Städte ihrer Bedeutung fast völlig beraubt. Die Kunst war damals in ganz Europa den Fürsten anvertraut, wir stehen im Zeitalter des Absolutismus. Während Deutschland von fremden Heeren zerfleischt wurde, hatte er in Italien und Frankreich seine künstlerische Form gefunden, den Barock. Dieser hatte den großen Künstler an die Person des Herrschers gebunden, dem er nicht nur künstlerische, oft auch politische Pläne verwirklichen half. Nicht mehr Handwerker war er, sondern Gelehrter und Staatsmann; die Akademie trat an die Stelle der Zunft. Mit der Macht der Städte fiel auch das Hindernis, das fremden Künstlern den Zutritt verwehrt hatte. Sie brachten die Großformen mit, die in ihrer Heimat für Kirche und Palast, für Altarfigur und Deckengemälde ausgebildet waren. Deutschland hat sich ihnen weit geöffnet. Es hat auch jetzt keinen neuen „Stil" geschaffen, aber es hat die Systeme, in denen er in den verschiedenen Ländern Gestalt gewonnen hatte, zu unlöslicher Synthese verschmolzen. Sie ist der großartige Abschluß des ersten Jahrtausends abendländischer Kunst, die letzte — und vielleicht höchste — Möglichkeit, geistigen Gehalt unmittelbar in sichtbare Form umzusetzen.

Der Barock hat die Bindung der Baublöcke in Ebenen, das Prinzip der Architektur um 1600, aufgegeben; er verselbständigt die einzelnen Baukörper, die er oft durch ihre Rundform oder durch die Abschrägung der Ecken „augenfällig" zu machen sucht. Aus ihrer Beziehung zu einander hat er Kompositionen von

Abb. 291 wahrhaft dramatischer Wucht entwickelt. Auf dem Plan von Weingarten scheinen die Schwellungen des Kirchengebäudes in den Außenmauern des Klosterbezirkes weiterzuklingen; ihre Seitenpavillons wiederholen die Kurven, die die Quer-
Abb. 292 flügel abschließen. Das Vorwärtsstoßen des Längsovals der Wiener Karlskirche bringt uns der Giebelportikus zum Bewußtsein, der die Bewegung abzuriegeln sucht; in den Raum neben ihm dringen von vorn die großen Säulen ein, während die Torpavillons zugleich neues Vordrängen nach der Front und Abschluß nach den Seiten bedeuten. Der Baumeister Fischer von Erlach ist ein geborener
Abb. 294 Plastiker, das Innere bildet er meist als geschlossenes Oval, es ist ihm nur Aushöhlung der kubischen Masse. Für seinen jüngeren Konkurrenten Lucas von
Abb. 295 Hildebrandt geht die Bewegung — in der Piaristenkirche — gerade vom Hohlraum aus, der sich weitet zwischen vorgewölbten Flächen, die ihn anschneiden. Wo man an der alten Form des Langhauses festhielt, da hat man die ganze Energie der Masse auf die Trennungslinien der einzelnen Abschnitte versammelt,
Abb. 296 die in Prandtauers Kirche von Melk mit mächtigen Gesimsprofilen in den Raum eindringen. Oder man läßt die Seitenkapellen in das Mittelschiff vorbrechen, wie es der bayerische Klosterarchitekt Johann Michael Fischer überall dort getan hat, wo er an einen älteren Grundriß gebunden war. Doch er ist ein Menschenalter
Abb. 297 jünger als der Österreicher. In Zwiefalten sind die Grenzen der einzelnen Joche verschwunden, ein einziges Deckengemälde überspannt das Langhaus; über der Vierung, die uns in Melk in den Lichtkreis des Tambours hinaufriß, fügt sich die dunkle Flachkuppel dem Langhausgewölbe ein. Die Zartheit der plastischen Teile hebt alle körperhafte Schwere auf: nicht mehr neutrale Mauer und betonte Glieder, sondern weiße und farbige Flächen stehen einander gegenüber.

Die Bildung des architektonischen Raumes von der Malerei aus taucht als neue Möglichkeit auf. Die Brüder Asam betrachten seine Hohlform nur als
Abb. 298 Unterlage für die Dekoration, in der Münchener Nepomuk-Kirche sind der Raum der Wirklichkeit und der Raum als Erscheinung unabhängig von einander geworden. Die weit vorspringende Hohlkehle löst die Decke völlig von der Verbindung mit der Wand und entrückt die Wölbung in eine Sphäre, wo sie nur noch von der Verwandlung in das Bild des Himmels einen Sinn erhält; die Malerei der Seitenwände läßt uns in Kapellen und auf ansteigende Treppen blicken. Diese Bewegung des Raumes hat die Folgezeit zu beruhigen, seiner Auflösung in den unendlichen Freiraum hinein zu steuern gesucht. Ein Menschenalter später als die Asams in St. Nepomuk hat Joh. Mich. Fischer in der Klosterkirche
Abb. 299 von Rott die Summe seines Lebenswerks gezogen. Der Grundriß betont nicht

mehr — als Längsrechteck oder Längsoval — die Bewegung in die Tiefe; um den Hauptraum in der Mitte gruppieren sich in der Längsachse zwei kleinere, alle als reine, richtungslose Zentralbauten gestaltet. Die Emporengeländer unterstreichen die geradlinigen Diagonalseiten des Achtecks; die Grenze gegen die Eckräume ist fest geworden, die Kurven bisher in fluktuierende Bewegung versetzt hatten. Durch den Wegfall der Hohlkehle werden die Kuppeln enger an den Raum herangezogen. Ihr Gewölbe wird freilich noch immer als Luftraum ausgedeutet; das Aufsteigen nach oben, das wir im Mittelalter — das Gebäude gleichsam von neuem aufbauend — im Hohlraum oder in den plastischen Gliedern der Pfeiler selbst vollziehen mußten, hier wird es in seinem Resultat dargestellt: wir *sehen* den Himmel offen über uns.

Die Verbindung der einzelnen Räume vollzieht sich hier durch einfachen Zusammenschluß, zwei von ihnen haben eine Grenzfläche gemeinsam. Anders im Bereich der Künstlerfamilie der Dientzenhofer, in Franken und Böhmen. In der Kirche von Banz folgen sich in der Längsachse Kreisräume, die sich gegenseitig (Abb. 300) überschneiden; unter den Zwickeln, die an den Schnittflächen entstehen, ist das Innere zu Kapellen geweitet. Es entsteht ein höchst geistreicher Wechsel von Verengung und Ausbreitung, bei dem einer Einziehung des Umrisses immer eine Emporwölbung entspricht und umgekehrt. Mit einer Kühnheit, wie sie nur Spätzeiten kennen, in denen sich die verschiedenen Entwicklungsströme zu einer letzten Synthese vereinigen, hat Balthasar Neumann dieses System seinen Alterswerken in Vierzehnheiligen und Neresheim zugrunde gelegt. Wie in Rott (Abb. 301, 302) nimmt ein größerer Raum die Mitte ein, eine neue Vereinheitlichung bahnt sich an; in Neresheim fallen sogar Aufgipfelung und Ausweitung des Umrisses zusammen. In Vierzehnheiligen hat der Zwang, eine begonnene Anlage fortzusetzen, einen Wechsel der Raumformen von solchem Reichtum und solcher Folgerichtigkeit erzeugt, wie es nur der Zusammenfassung aller Kräfte einer Epoche durch den Genius möglich ist. — Die Bewegung, die durch Neumanns Werke geht, ist mit jener letzten Feinheit und Präzision abgestimmt, die eine Steigerung ausschließt. Die Klosterkirche von St. Gallen, fast gleichzeitig mit Neresheim (Abb. 303) ausgeführt, bedeutet schon Ausrichtung auf die ruhige, geschlossene Form. Das Langhaus wird aus Querrechtecken zusammengesetzt, die sich scharf gegen die Seitenräume abgrenzen, der Umgang des Mittelraums wiederholt dessen Kreislinie, die Kuppel wird klar von der Zone der Bogenöffnungen geschieden.

Im protestantischen Norden tritt der Kirchenbau zurück; seine größten Leistungen sind die Zentralbauten der Frauenkirche in Dresden und der Michaeliskirche (Abb. 293)

in Hamburg. Die künstlerische Repräsentation fällt der weltlichen Macht, Adel und Fürsten, anheim. Mittelpunkte sind Berlin und Dresden; an beiden Orten trug der Herrscher seit der Jahrhundertwende die Königskrone. In Preußen errichtete man einen mächtigen Herrschersitz, mit dem die Gebäude der Staatsverwaltung vereinigt wurden, man baute ein Zeughaus, plante einen Dom; in Sachsen tritt die festliche Seite des Lebens in den Vordergrund, man schuf Lusthäuser und — mit dem „Zwinger" — Europas großartigsten Festraum unter freiem Himmel.

Abb. 308, 309 Der Erbauer des Berliner Schlosses, der große Andreas Schlüter, hat noch die alte Form des Blockes beibehalten, der einen rechteckigen Hof umschließt. Aber die Mitte der einzelnen Seiten wird von der würfelförmigen Masse der Einfahrten durchbrochen, denen an der Flußseite des Hofes ein mächtiges Risalit mit frei vortretenden Säulen entspricht. (Die Verlängerung der Seitenfronten durch Eosander von Goethe hat die kubische Geschlossenheit der Anlage zerdehnt.) In kleinem Maßstab wiederholt Schlüter diesen Wechsel von steil aufgerichteten Abb. 310 Körpern und breit gelagerten Flächen im Landhaus Kameke, in Formen von einer Anmut, die beweisen, daß ihm die Grazie nicht minder wie die Wucht zu Abb. 311 Gebote stand. Zur selben Zeit begann Pöppelmann seinen Dresdener Zwinger, auch hier vom Gegensatz zwischen langgestreckten und hochragenden Massen ausgehend, diese wie Schlüter in vor- und zurückschwingende Abschnitte gliedernd. Das Ganze ist übergossen vom Zauber einer Dekoration, die an Gebäuden und Toren in Kaskaden aufrauscht und von den Arkaden der Umfassungsmauern in ruhigen Wellen weitergetragen wird. Sie verselbständigt die Fläche. Der nur in Körpern denkende Fischer von Erlach mußte diese reiche Ornamentik ablehnen. Abb. 312 Noch in seinem Spätwerk, der Wiener Hofbibliothek, läßt er den Block des Kuppelraumes machtvoll zwischen den Querrechtecken der Seitenbauten hindurchbrechen. Werden hier Baumassen senkrecht gegeneinander gestellt, so gewinnt Hildebrandt aus der Staffelung gleichgerichteter Baukörper das sanfte Abgleiten Abb. 313 in der Silhouette seines Oberen Belvedere. Ihr folgt die reiche Dekoration, die mit dem Sinken der Höhe nach den Seiten verklingt, um mit dem Aufstieg der Eckpavillons wieder anzuschwellen.

Balthasar Neumann hat viel von Lucas v. Hildebrandt empfangen, dessen Ratschläge der Würzburger Bischof beim Bau seines Schlosses einholte; aber wie der Jüngere die Pläne des Älteren verändert, das zeigt eine neue Gesinnung. Abb. 315 Die Kurve, in der er das Obergeschoß am Mitteltrakt der Gartenseite in die Balustrade der Flügel überführt, die Verwendung des „Hildebrandt-Giebels"

zur Überschneidung des Dachansatzes, die Schwellung des unteren Dachgeschosses bedeuten Verschleifung und Überspielung der Grenzen, die der Wiener noch scharf betont hatte. Eine neue Einheit ist im Entstehen: in Werneck sind Mittel- und Seitenrisalit zu Ausweitungen des mächtig hingelagerten Hauptbaus geworden. In die feine, durchsichtige Atmosphäre des friderizianischen Hofes übertragen, zeigt das Potsdamer Stadtschloß dieselbe Entwicklungsstufe. Ein älterer Bau, aus mehreren Blöcken zusammengesetzt, ist mit der straffen Haut einer architektonischen Gliederung gleichmäßig überzogen worden; das Gebäude wird zugleich in seiner realen Körperlichkeit erlebt und in der Flächigkeit, die ihm der Künstler durch die einheitliche Dekoration gegeben hat. Ihre besondere Gestalt bedeutet eine Charakteristik nach der inhaltlichen Seite hin, die gebaute Form wird von ihr nur indirekt berührt; ein so „klassizistischer" Bau wie das „Neue Schloß" von Charlottenburg ist älter als Sanssouci mit seinem üppigen Rokokoschmuck.

Abb. 316

Abb. 317

Abb. 318, 319

Das Äußere der Profanbauten konnte auf einen einheitlichen optischen Eindruck hin durchgestaltet werden, weil man die Innenräume nicht mehr als einzelne Raumkörper auffaßte. Den stärksten Widerstand leistete das Treppenhaus. Im Berliner Schloß hat ihm Andreas Schlüter noch die Form eines doppelten Wendelsteigs von barocker Wucht und Weite gegeben, den er nach außen in einem mächtigen Risalit vortreten ließ. Einläufige Anlagen haben die Einbettung in das Gebäude erleichtert. Ihre Umbildung zum beherrschenden Innenraum des ganzen Bauwerks ist eine der großen Ruhmestaten Deutschlands im 18. Jahrhundert. Auch hier bedeutet Balthasar Neumann den Gipfel. Wer wollte entscheiden, ob der Auflösung der engen Halbkreistonnen von Bruchsal in den Jubel des oberen Rundraums oder der majestätischen Weite des Aufstiegs in Würzburg die Krone gebührt!

Abb. 320

Abb. 321

Abb. 322, 323

Von der Gliederung der Säle durch frei vortretende Säulen und der Zerlegung der Decke in einzelne Felder, die das 17. Jahrhundert ausgebildet hatte, ist das Rokoko zur Einbindung aller raumteilenden Körper in eine einheitliche Komposition aus Licht und Farbe gelangt, wie sie im Kaisersaal der fränkischen Bischofsresidenz die Zusammenarbeit des großen deutschen Architekten und des großen venezianischen Malers Tiepolo schuf. Schon das frühe 18. Jahrhundert hatte durch Abschrägung der Ecken und Zusammenfassung der Decke in den Rahmen einer Scheinarchitektur den plastisch gegliederten Hohlraum zum Raumbild gewandelt; das anhebende Rokoko nahm ihm durch die züngelnde Beweglichkeit seiner Ornamentik und den Duft seiner Farben die abschließende Festigkeit, mit Hilfe des Spiegels sogar die Vorgänge im Inneren auf die Wand proji-

Abb. 324

Abb. 325

Abb. 326

Abb. 327

zierend. Die Zusammenziehung verschiedener Räume ist im Profanbau seltener;
Abb. 328, 343 am großartigsten in Fischers Hofbibliothek, deren Längsachse das quergelegte Oval der Kuppel durchbricht, ihre horizontale Bewegungskurve steil in die Höhe
Abb. 329 reißend. Der Mittelsaal von Sanssouci führt uns zur geschlossenen Form des Raumes zurück, den die Säulen nicht wie im 17. Jahrhundert in einzelne Joche zu zerlegen vermögen. Die Gliederung geht nicht mehr von plastischen Körpern
Abb. 330 aus, sondern vom Ornament und von Licht und Farbe. Die „Goldene Galerie" in Charlottenburg wird durch die über die Decke gespannte Dekoration unterteilt,
Abb. 331 der Raum in der Mitte der Gemäldegalerie von Sanssouci unterbricht nicht durch seine kubische Form, sondern durch seine Dunkelheit die lichtdurchflutete Wandelbahn.

Im Mittelalter hatte die Architektur den darstellenden Künsten großen Formats erst den Lebensraum geschaffen, am Ende des Barock ist sie zu ihrem Rahmen geworden. Im wörtlichen Sinn: die Kirchenräume nicht nur der Asams, auch eines Johann Michael Fischer und eines Balthasar Neumann verlieren ihren Inhalt (nicht ihre Form), wenn man sie der Plastik ihrer Altäre, der Malerei ihrer Gewölbe beraubt. Der Wandelaltar des späten Mittelalters war ein Gebäude für sich gewesen, Mittelpunkt des Chors oder einer Kapelle. Die Gestalten im Schrein und auf den Flügeln blieben ohne Beziehung zur umgebenden Architektur.
Abb. 218 Das Ende des 16. Jahrhunderts setzte den Altar an die Kirchenwand, seine Darstellungen wurden gleichsam auf diese projiziert; der Barock hat dann an jeden
Abb. 190 Pfeiler und an die Ostwände aller Seitennischen Altäre gestellt und so das Kircheninnere in eine Folge von Bildräumen verwandelt. Im 18. Jahrhundert
Abb. 336 tritt die Plastik sogar in den freien Raum vor den Altären hinunter, ihn gegenständlich ausdeutend wie die Bühne eines Theaters. Der Altaraufbau nimmt
Abb. 299 die ganze Ostwand der Kirche ein, sein Rahmen wiederholt die Bögen des Chores, der Innenraum scheint sich in das Altarbild hinein fortzusetzen.

Abb. 332 bis 335 Die Einzelfigur macht der frühe Barock zu einem Kraftzentrum, von dem Ströme überallhin ins Weite dringen und die ganze Umgebung in ihren Strudel mitreißen, mag es ein Tabernakelengel Guggenbichlers oder der Große Kurfürst Andreas Schlüters sein. Dasselbe Umkreisen eines festen Kerns liegt in der Anordnung der Sklaven um den Sockel des Berliner Denkmals wie in den wogenden Mantelfalten des heiligen Ambrosius von Balthasar Permoser. Bei den jüngeren Künstlern dagegen wird auch die Figur zum Teil eines Bildes. Nirgends
Abb. 336 greifen die Gesten so weit aus wie die auf der Himmelfahrt Mariae des Egid

Quirin Asam, und doch werden die Gestalten der Apostel von den rahmenden Säulen in die Fläche gebannt, auf der ihre Arme zu Maria emporgerissen werden. Teil eines Altaraufbaus war auch der herrliche Martinus von Georg Raphael Donner. Schon sein Sockel beschränkt uns auf eine Ansicht, er legt das Hochrechteck fest, in dessen Rahmen sich die Handlung in prächtigen Diagonalen aufbaut. Dabei weist sich der Künstler als einer der größten Plastiker aus in seiner Behandlung der Oberfläche, die dem Blei die unerhörtesten Schönheiten abzugewinnen weiß. Bis zum Letzten steigert er den Reiz dieses Metalls in den Figuren für den Wiener Mehlmarktbrunnen; niemand hat Zartheit der Haut und Festigkeit des Fleisches mit solcher Feinheit wiedergegeben!

Abb. 337

Abb. 338

Hatte uns Donner noch die von innen heraus schwellende Masse des Körpers erleben lassen, so hat die Zeit nach seinem frühen Tode die ganze Gestalt zum Ornament gemacht. Wir sind im Rokoko. Das Wesen der Rocaille, die züngelnde, asymmetrische Bewegung ist und nach Ergänzung und Ausbalancierung im Außerhalb verlangt, hat sich auch den Figuren mitgeteilt; die scharfen Zickzacklinien, die sie durchzucken, haben den letzten Rest geschlossener Einzelform aufgezehrt. Um lebensfähig zu sein, müssen sie zu Gruppen vereinigt werden; das Zusammensehen weiter Räume als Bildfläche macht das sogar im Park möglich. Zum Bild aber gehört die Farbe. Der Glanz ihrer hellen Töne verstärkt das Flüchtige, Schwebende der Erscheinung. Am besten kann sie sich im kleinen Format auswirken, die Porzellanfiguren treten neben die Werke der monumentalen Plastik. Auch diese trug ja etwas von dem Reiz der intimen, von zarter Erotik durchzitterten Geselligkeit in sich, der des großen Raumes nicht bedarf. Freilich: die Feinheit der Form und des Gefühlslebens war so zugespitzt, daß das zarte Vibrieren bei der leisesten Berührung zum Stillstand kommen und auch die Oberfläche erstarren mußte, sodaß sie nicht mehr vom künstlerischen Einfall, nur noch vom literarischen Gedanken aus geformt werden konnte.

Abb. 339, 340

Abb. 341

Der Malerei schien diese Zeit, die die größten Räume zu Trägern von Gemälden machte, die reichsten Möglichkeiten zu bieten. Doch die enge Beziehung zur Architektur schränkte sie zugleich wieder ein. Wie eine Krone schwebte sie über ihr, ins Unwirkliche himmlischer Sphären entrückt, wo ihr mit der Spannung zwischen irdischer Wirklichkeit und künstlerischer Form auch die Fähigkeit starker Differenzierung geraubt war. Schrittweise, mit dem Zurückgehen der architektonischen Gestaltungskraft, konnte sie sie wieder erkämpfen. Die unteren Wölbungszonen, deren Kreise den Raum in die Gloriole des himmlischen Lichts hinein aufgelöst hatten, beginnen sich mit irdischen Gestalten zu füllen, deren Lebensbezirk ohne

Beziehung zum architektonischen Innenraum ist. Verwandelten sich in den Gemälden der ersten Jahrhunderthälfte, des Österreichers Daniel Gran etwa oder des Bayern Cosmas Damian Asam, die treppenförmig ansteigenden Schichten in ein Gegeneinander beleuchteter und beschatteter Figurengruppen, so sehen wir am Ende des Rokoko den Himmel leer werden und die Gestalten sich an seinen Rändern sammeln. Hier aber können wieder Handlungen dargestellt werden wie auf Tafelbildern. Die Plafondgemälde eines Januarius Zick könnte man einrahmen, die reizvollen Werke eines Norbert Grund könnten fast Dekorationsskizzen sein. Franz Maulpertsch aber sind aus der Übertragung der hinreißenden Licht- und Farbenspiele der Architekturmalerei auf Handlungen, die an der Grenze der himmlischen und irdischen Sphäre spielen, Verwirklichungen von Visionen gelungen, die uns den größten Visionär der deutschen Kunst, Matthias Grünewald, in Erinnerung rufen.

Abb. 342, 343

Abb. 344, 345

Tafel V

Gleichzeitig mit Maulpertsch wirkt im protestantischen Norden, der den Jubel des Aufstiegs in höhere Räume in der Musik, nicht in der bildenden Kunst gestaltet hatte, der erste Schilderer der erwachenden Bürgerlichkeit, Daniel Chodowiecki. Was er nicht ohne Enge und Rührseligkeit zu geben versuchte, das hat Anton Graff mit souveräner Kunst geschaffen: das Bild der Generation, der die älteren unserer großen Klassiker entstammen. Und in Porträts wie denen des Friedrich August Tischbein atmen wir die Luft der feinen Mischung von Geistigkeit und höfischer Kultur, in der sich der glorreiche Aufstieg unserer Dichtung vollzog, der sie an Stelle der bildenden Kunst zum vornehmsten Ausdruck der Nation erheben sollte.

Abb. 348

Abb. 346

Abb. 347

19. und 20. Jahrhundert

Der Umbruch der bildenden Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts ist nur ein Symptom für den großen Wandel in der geistigen Haltung Europas. Der Rahmen der Religion wurde gesprengt, der noch immer die ganze Kultur zusammengehalten und auch die Äußerungen der irdischen Macht hinterfangen hatte. Die Beziehung zur Welt, bis dahin allen gemeinsam, mußte der Einzelne jetzt selber finden. So konnte das Kunstwerk nicht mehr eine im voraus gegebene Weltanschauung versinnlichen, es mußte jedesmal eine neue zum Ausdruck bringen. Mit dem allgemeinverbindlichen Inhalt aber zerbrach die allgemeinverbindliche Form; beides geht nicht mehr gleichgerichtet nebeneinander her, der frei gewählte Inhalt sucht erst die ihm gemäße Gestalt. Half der Gedanke bisher bei der Anwendung der — festgelegten — Form, so muß er sie nun erst ersinnen. Auch die Aufträge ergehen nicht mehr von einer realen Macht, sondern im Namen einer Fiktion, der Bildung: Kirche und Palast treten zurück hinter Theater und Museum.

Diese Bewußtheit fand im Bereiche der Architektur ihren Ausdruck in einer neuen Flächigkeit; die Ebene, auf die unser Auge bisher die Baukörper projizieren mußte, wird zur Realität. Das geschah schon auf der Spätstufe des Rokoko durch Selbstverwandlung. Die architektonischen Körper, aus denen sich das Barockgebäude zusammengesetzt hatte, lösten sich in einer neuen Einheit auf, einer Einheit der Fläche, nicht mehr des Blocks wie am Beginn der Entwicklung um 1600. Die Dehnung der Flügel hatte das Gleichgewicht zwischen Seiten- und Mittelbau aufgehoben; sein Risalit wurde mit der Fassadenfläche, nicht mehr mit der Kuppel zusammengesehen, die allmählich verkümmerte. So ist das Schloß von Wörlitz noch ein Rokokobau, nur ohne Rokokodekoration. Während der Barockpalast für Fern- und Nahsicht zugleich bestimmt war, neutralisierte die Vereinheitlichung der Ansichtsfläche den Standpunkt des Betrachters, ihre Gliederung mußte auf weite Entfernung erkennbar sein, sollte sie nicht gestaltlos erscheinen. — Die Bindung verschiedener Baukörper in eine Fläche kennzeichnet noch das Brandenburger Tor. Die kurzen Flügel, mit denen die Kolonnaden der Wachthäuser zum Hauptbau hin umbrechen, wandeln den Gegensatz zwischen Breit- und Langbauten zur Umfassung eines liegenden Rechtecks, gleichsam eines Vorhofes für den Pariser Platz.

Abb. 352

Abb. 353

Zwei Jahre später hat der junge Gilly seinen Entwurf für ein Denkmal
Abb. 354 Friedrichs des Großen gezeichnet, das Manifest eines neuen Klassizismus. Die
Ebene, die sich den Langhans und Erdmannsdorff als Resultat aus der Ein-
schmelzung der einzelnen Architekturkörper ergeben hatte, wird nun ins Bewußt-
sein gehoben und als kahle Mauer sichtbar gemacht. Im rhythmischen Wechsel
verschieden gestalteter Wandflächen sieht die Zeit nach 1800 ihr wichtigstes
Abb. 356 Kompositionsmittel. Am Würzburger Zuchthaus Speeths lösen sich glatte und
rustizierte, fensterlose und von Öffnungen reichlich durchbrochene Zonen ab. Den
Abb. 359, 360 kunstvollsten Gebrauch haben die Meister des späten Klassizismus, Schinkel und
Klenze, von diesem Gedanken gemacht: Säulenreihen, oft von glatten Pilastern
wie in einen Rahmen eingespannt, stehen vor Wänden, die wie Kulissen vor- und
übereinandergeschoben sind. Auf der schmucklos ebenen Fläche beruhten die
Gestaltungsmöglichkeiten, beruhten Reiz und Würde dieses Stils; dem Einfluß
historischer Vorbilder waren dadurch klare Grenzen gezogen. Ihm hat erst das
spätere 19. Jahrhundert mit seinen geschichtlichen Interessen alle Tore geöffnet.
Die Fläche bleibt weiter der Ausgangspunkt der Komposition; aber sie kann
gerundet werden und wird räumlich ausgedeutet durch nachträgliche Eintragung
plastischer Einzelzüge, die frühere Zeiten als Glieder eines Baukörpers ge-
schaffen hatten. Es ergaben sich freilich neue Möglichkeiten der Differenzierung,
Abb. 361 wie Sempers Dresdener Oper sie zeigt mit dem Abschwellen des Reliefs von der
Rustika des Erdgeschosses bis zur glatten Giebelwand, der die Abtreppung des
seitlichen Umrisses entspricht.

Die Komposition aus Ansichtsflächen muß das Bauwerk mit seiner Um-
gebung zum Bilde verbinden. Gillys Denkmal Friedrichs des Großen war für
den Leipziger Platz in Berlin bestimmt, der Tempelaufbau ist Teilstück einer
Abb. 291 städtebaulichen Anlage, die nicht wie im Barock als Körper (daher aus der
Vogelperspektive), sondern wie ein Gemälde betrachtet wird. Klenze und Gärtner
haben ähnliche Gedanken am hohen Uferrand der Donau in der Walhalla und —
Abb. 355 das Rechteck ins Rund transponierend — in der Befreiungshalle von Kelheim
verwirklicht. Das Kunstwerk wird als Teil der Landschaft angesehen, für die es
Krönung und Widerspiel zugleich ist. Daß es ihrem verborgenen Sinn Gestalt
Abb. 351 geben soll, das erweisen nicht nur Schinkels Zeichnungen und Theaterdekorationen,
auf denen die Kuppeln gotischer Dome die bewegte Silhouette nordischer Baum-
gruppen überragen oder die Horizontalen griechischer und ägyptischer Tempel in
südliche Steinwüsten eingebettet sind; auch in seinen Briefen fordert er die
Anpassung des Bauwerks an den Charakter des Landes. Die Form des Gebäudes

ist nicht mehr nach allgemeinverbindlichen Gesetzen gebildet; sie verlangt nach einer logischen Begründung. Das 19. Jahrhundert suchte sie durch das Gewand einer geschichtlichen Epoche zu geben, deren „Stil" dem Sinn des Bauwerks zu entsprechen schien. Das zwanzigste, an dessen Beginn die „Bildung" ihr Primat als Auftraggeber an die soziale Gesinnung abtrat, hat der Architektur mit der unmittelbaren Ableitung der Form aus der Aufgabe neue Schaffensimpulse gegeben. Der Außenbau wird nicht mehr von einer Bildvorstellung wie im vorigen Jahrhundert, sondern von der zweckentsprechenden Gestaltung des Inneren bestimmt; ein Bauen von innen nach außen also wie im Mittelalter, nur freilich ohne jene festgelegte und organisch weiterentwickelte Raumgestalt, wie sie sich aus der symbolischen Bedeutung des Kirchengebäudes ergab. Das einzelne repräsentative Bauwerk, das sich im Häusermeer kaum mehr behauptet, kann — wie das Festspielhaus — Mittelpunkt der freien Landschaft werden; das Bild der Städte beginnen die Bauten zu formen, in denen sich das Leben der großen Menge des Volkes abspielt, mögen es Schulen, Fabriken oder Bahnhöfe, Bürohäuser oder Zeitungsgebäude sein.

Abb. 362a

Abb. 363 bis 365

Das vorige Jahrhundert hat der Wand, die es als Teil einer Bildfläche betrachtete, die letzte Widerstandskraft genommen, die sie noch von der Mauer der Kirche und des Palastes behalten hatte. Sie kann auf weite Strecken gleichsam auseinandergezogen werden, in kurvigen Biegungen oder Brechungen ganze Straßenfronten zusammenschließen; nicht nur Häuserblocks, ganze Städte werden jetzt als Einheit gesehen. Die vorhandenen können wir nicht durchgreifend umgestalten (wohl aber ihren alten Zustand wieder herstellen), doch wir können neue schaffen, Siedelungen mit eigenem Zentrum, am Rande der bisherigen oder im freien Land. Dort beginnen die Stätten sportlicher Wettkämpfe neue Mittelpunkte zu werden, nicht so sehr als Plätze der Erholung und des Vergnügens, sondern als der Ort, wo das Volk sich selbst als Gemeinschaft erlebt im Zusammenschluß zu gemeinsamer Körperstählung und gemeinsamer politischer Willensbildung. Freilich werden dies keine geschlossenen Bauwerke mehr sein; aber die sinnvoll gliedernde Eingrenzung ungeheurer Räume bietet dem Architekten von heute Aufgaben, die gestern noch nicht geahnt wurden. Vergessen wir nicht, daß uns als großartigstes Denkmal des alten Rom ein solches „Sportforum", das Kolosseum, erhalten geblieben ist!

Abb. 366

Abb. 367

Durch Stillegung der unruhig über die Fläche zuckenden Bewegung des Rokoko hat sich der Plastik von selbst die Figur zum ruhenden Bilde gewandelt.

Nicht mehr die formale Durchbildung einer überlieferten Gestalt, die „Erfindung" dieser Gestalt selbst wird damit zur Aufgabe des Künstlers. Durch die Situation, in der er seinen Helden zeigt, durch das Kleid, das er ihm gibt, bringt der Bildhauer das Wesen eines einzelnen Menschen zum Ausdruck. Das Kostüm diente bisher nur als Kennzeichen für Stand und Beruf, seine besondere Ausgestaltung blieb dem künstlerischen Formtrieb überlassen; jetzt wird es mit allen Zufälligkeiten des wirklichen Lebens wiedergegeben, um die Einmaligkeit eines Menschen und eines Augenblicks zu betonen. Das antike Gewand entspricht nicht weniger den Vorstellungen, die man sich vom Altertum auf Grund wissenschaftlicher Forschung gemacht hatte, wie die Uniform dem Bild, das man täglich auf dem Exerzierplatz gewinnen konnte. Die ältere Generation, deren größte Vertreter Dannecker und Schadow sind, verschleierte durch Beschränkung auf den ruhenden Menschen den Widerspruch zwischen Monumentalität und Betonung des Zufälligen, die die bewußte Beziehung auf ein reales Vorbild mit sich brachte. Die Zeit nach den Befreiungskriegen hat in Christian Rauch die Darstellung leidenschaftlicher Bewegung mit peinlich genauer Wirklichkeitswiedergabe vereinen wollen und so die Denkmalswürdigkeit der menschlichen Figur in Frage gestellt. Im Barock, der vom Volumen des Körpers ausging, hatte sie sich durch Ausgreifen in den Raum den Platz selbst geschaffen — dem 19. Jahrhundert war der Platz durch die begrenzenden Wände gegeben, das Denkmal mußte sich gegen die Architektur behaupten: es mußte selbst Architektur werden. Schon Gilly hat das geahnt, als er das Monument des großen Königs zum Tempel machte, der Erbauer des Hermannsdenkmals muß es gefühlt haben, der die Gestalt seines Helden nur als Bekrönung des mächtigen Unterbaus zuließ. Durch Einbindung in die Reliefebene, durch Anschluß an die Architektur suchte Adolf von Hildebrand der Figur größeren Halt zu geben; sie zusammenzuhalten und zu gliedern, erkannte er in den großen Flächen des nackten menschlichen Körpers das beste Mittel. Die schönsten Freifiguren der Jahrhundertwende verdanken wir ihm und seinem jüngeren Freund und Schüler Tuaillon; sie haben der Plastik die einfache, große Form zurückerobert, die in der malerischen Auflösung der Oberfläche verlorengegangen war.

Abb. 368, 369 · Abb. 370 · Abb. 371 · Abb. 372 · Abb. 373

Der Verzicht auf das Detail, den Kolbes Frauenkopf gegenüber der geistreichen Nietzschebüste Klingers zeigt, hat dem Bildhauer den Weg zu einer neuen Monumentalität geebnet. Freilich wird sich die Statue kaum im Freiraum neben der Architektur behaupten können; auch der Naturpark bietet ihr keinen festen Platz mehr. Dafür hat das Innere der Gebäude sich geweitet, seine Zimmer und Säle

Abb. 374, 375

gehen ohne scharfe Grenzlinien ineinander über. Hier hat die Skulptur eine neue Stätte gefunden, die ihr jene Maße einzuhalten erlaubt, die noch organische Durchbildung der menschlichen Figur gestatten. Welche reichen Möglichkeiten sie dem Ausdrucksverlangen unserer Tage bietet, das zeigen neben der geschlossenen Rundform Kolbes die steil aufragenden Gestalten Lehmbrucks und die lineare Bewegtheit Barlachs. Kann diese als stärkste Verkörperung der unruhigen Erregtheit der jüngstvergangenen Epoche gelten, die den Umriß zu graphischen Linien zuspitzen mußte, so läßt die größere innere Festigkeit der Gegenwart eine Wiederkehr kubischer Geschlossenheit erwarten, die dem Wesen der Plastik am gemäßesten ist und für die Georg Kolbe die größte Hoffnung bedeutet.

Abb. 376, 377

Die Spannung zwischen Mensch und Welt vermochte am stärksten die Malerei ins Bewußtsein zu heben. Hat die erste Generation, die Goethes und Schillers, sie noch durch das Bild der Harmonie der Antike beschwören wollen, so wurde sie für die folgende zum eigentlichen Thema. Nicht die Natur wird dargestellt, sondern das, was der Mensch vor ihr empfindet. Wir sehen ihn am Rande der Unendlichkeit bei Caspar David Friedrich, wir erleben das Gefühl, mit dem ihn ihr Anblick erfüllt. Die Landschaft muß auf wenige große Linien gebracht werden, um in ihrer ganzen Weite wirken zu können; nicht mehr die Vielfalt der Alpen wie noch kurz zuvor, die einheitlichen Züge des deutschen Mittelgebirges, die Gleichförmigkeit des Meeres ergreifen die Seele. Ruinen im Schnee, das Wrack eines Schiffes zwischen hochgetürmten Eisbergen spiegeln die Ohnmacht des Menschen und seines Werkes vor der Natur, aber auch die Größe seines Geistes, der ihre Allgewalt zu erfassen und zu ertragen vermag. Diesen Menschen selbst sehen wir auf den Porträts Philipp Otto Runges in der ruhigen Festigkeit des Alters wie in der schwärmerischen Hingegebenheit der Jugend. Das Erlebnis des ewigen Wandels steht hinter diesen Bildern der verschiedenen Lebenszeiten, wie es hinter den „Tageszeiten" steht, um deren Darstellung er immer wieder gerungen hat. Auf der „Flucht nach Ägypten" sitzt dem Mann Joseph die Jungfrau Maria gegenüber in Anbetung des Kindes, während über ihr Engelkinder aus dem Baum hervorzuwachsen scheinen: das Mysterium des ewigen Werdens ist nie schöner dargestellt worden als von diesem frühverstorbenen Deutschen.

Abb. 380

Abb. 381

Abb. 378
Tafel VI

Abb. 379

Was hier Tragik war, wird ein Menschenalter später zum Idyll. In beiden Fällen sprechen wir von Romantik, aber beider Grundlage ist so verschieden wie ihr Gefühlsgehalt. War bei den Älteren die Landschaft Spiegel der Seele des Menschen, Widerspiel und Inhalt zugleich, so wird den Jüngeren der Mensch zu

einem Teil der Natur. Wurde vorher das Gefühl, so wird jetzt die „Stimmung" dargestellt; nicht die große Form, die Atmosphäre sollen wir erleben. Das Gemälde gibt uns ein Stück Wirklichkeit mit allen realen Einzelheiten, das erst seinen Sinn erhält durch die verschwimmende Farbigkeit oder durch die Gestalten, die es beleben. So ist es nicht nur bei Schwind, bei Richter und dem etwas jüngeren Spitzweg, sondern auch bei dem Hamburger Wasmann und dem Berliner Blechen. Aus der „Romantik" erwächst so der „Realismus". Er prägt auch das Porträt dieser Zeit. Nicht die Vertreter ewig gleicher Lebensstufen, die Angehörigen einer ganz bestimmten Sphäre sehen wir vor uns in den Bildern eines Krüger und Rayski, dargestellt mit einem malerischen Können, das die Freude am Handwerklichen verrät. In dieser Umgebung erwuchs das Genie, das Norddeutschland der Kunst dieser Zeit geschenkt hat: Adolph Menzel. Aber bei ihm tritt ein neues Thema hinzu, die Geschichte. Auch die Vergangenheit erhält ihre Stimmung aus der Kenntnis der vielen Einzelheiten, die ebenso das Bild einer Landschaft formen und erst den Eindruck einer bestimmten Gegend und einer bestimmten Zeit vermitteln können. Wieder, an einem Wendepunkt unseres Schicksals, ist es die Graphik, die die Empfindungen des deutschen Menschen aussprechen und ihm selber wieder mitteilen soll. Die Illustrationen zum Leben Friedrichs des Großen erschienen wenige Jahre vor 1848, ein Jahr danach „Auch ein Totentanz" von Alfred Rethel. „Der Tod auf den Barrikaden" ist die gewaltigste Darstellung, die die Revolution in Deutschland gefunden hat — ein Holzschnitt. In diesem Bilde des sterbenden Aufrührers, dem sich sein Anführer als der Tod selbst enthüllt, steckt mehr geschichtliches Erleben als in den großen Gemälden, auf denen Rethel im Aachener Rathaussaal das Leben Karls des Großen darzustellen unternahm. Für diese fernen Zeiten fehlte die Kenntnis der kleinen Züge, mit deren Hilfe Menzel seine Schilderung des großen Preußenkönigs so unvergeßlich gemacht hat.

Abb. 384, 385, 388, 390

Abb. 386, 387

Abb. 391 bis 393

Abb. 389

Liegt die Stimmung dieser Kunst in der völligen Einpassung des Menschen in seine Umgebung, so tritt später die Figur beherrschend in den Vordergrund, nicht mehr als Widerspiel, sondern als Verkörperung einer Atmosphäre, der vorzeitlichen des antiken Mythos bei Feuerbach, der zeitlosen der ungebundenen Natur bei Böcklin. Mit ihren Sagengestalten und ihren Fabelwesen haben sie den Figuren der Dichtung ihr bleibendes Aussehen gegeben, wie Menzels Friedrich für uns das Bild einer großen geschichtlichen Persönlichkeit geworden ist.

Abb. 394, 395

Bisher war die Nachbildung einer Wirklichkeit Mittel zum Ausdruck eines Gefühls gewesen; jetzt wird die Wirklichkeit selbst zum Problem. Deutschlands

größte Maler im 19. Jahrhundert, Hans von Marées und Wilhelm Leibl, haben sich in heißem Ringen darum verzehrt, der Welt der Erscheinungen ihre bleibende Form zu geben, der erste vor allem nach dem Zusammenhang von Körpern, der andere mehr nach dem Einklang farbiger Flächen fragend. Bei dieser bohrenden, oft qualvollen Bemühung um die Wirklichkeit haben sie Porträts von jener Stärke des menschlichen Ausdrucks geschaffen, wie sie immer die tiefste Sehnsucht und der größte Ruhm der deutschen Malerei gewesen ist. Ein Abendleuchten! Schon ehe sie wirkten, war in der Photographie eine neue Porträtkunst erstanden. An Treue der Naturwiedergabe war das Lichtbild nicht zu erreichen; man greift überall dort nach ihm, wo man das ungetrübte Bild eines Menschen zu haben wünscht. Die Malerei wird zu einseitiger Betonung des seelischen Ausdrucks gedrängt, die Einzelzüge unterdrückt zugunsten einer klaren Gesamtanschauung. Das Bild des Darstellers vermischt sich mit dem des Dargestellten. Wo beider Lebensgefühl zusammenklingt, da können noch einmal die verschiedenen Möglichkeiten des Porträts zu beglückender Synthese sich zusammenfinden wie in Hans Thomas Gemälde seiner Schwester Agathe. Thoma ist Zeitgenosse von Marées und Leibl; durch die ruhige Sicherheit, mit der er die Natur des südwestlichen Deutschlands und seine Menschen wiedergab, hat er uns ein ebenso wahres und schönes Bild von ihnen hinterlassen wie Leibl von den Bauern seiner bayerischen Wahlheimat.

Abb. 396 bis 398 Tafel VII

Abb. 400

Abb. 399

Nur ruhige Wirklichkeit konnte so bis ins Kleinste genau wiedergegeben und doch in ihrem innersten Kern enthüllt werden; die Kunst um die Jahrhundertwende dagegen wurde von ihrem Wunsche nach stärkster Bewegung zur Zusammenfassung ihrer Mittel, zur Konzentration auf die wesentlichen Züge getrieben. Die Flucht Hektors zeigt uns der geniale Graphiker Slevogt in wenigen, scheinbar zufälligen Strichen, die uns das Geschehen blitzartig vor Augen stellen; in leidenschaftlichen Pinselhieben schafft der alternde Corinth im Bild des Walchensees eine Landschaftsvision von unerhörter Gewalt. Und zur Erscheinung des innersten Menschen, die die äußeren Züge fast völlig aufgezehrt hat, steigert er das Porträt des norwegischen Malers Bernt Grönvold. „Monumentale Mimik" ist bei dem Schweizer Ferdinand Hodler der Drang nach bewegter Erzählung geworden; das Verlangen nach Ver-dichtung des Vorganges führt zu Erfindungen, die das Reich des Dichters streifen.

Abb. 402

Tafel VIII

Abb. 403

Abb. 404

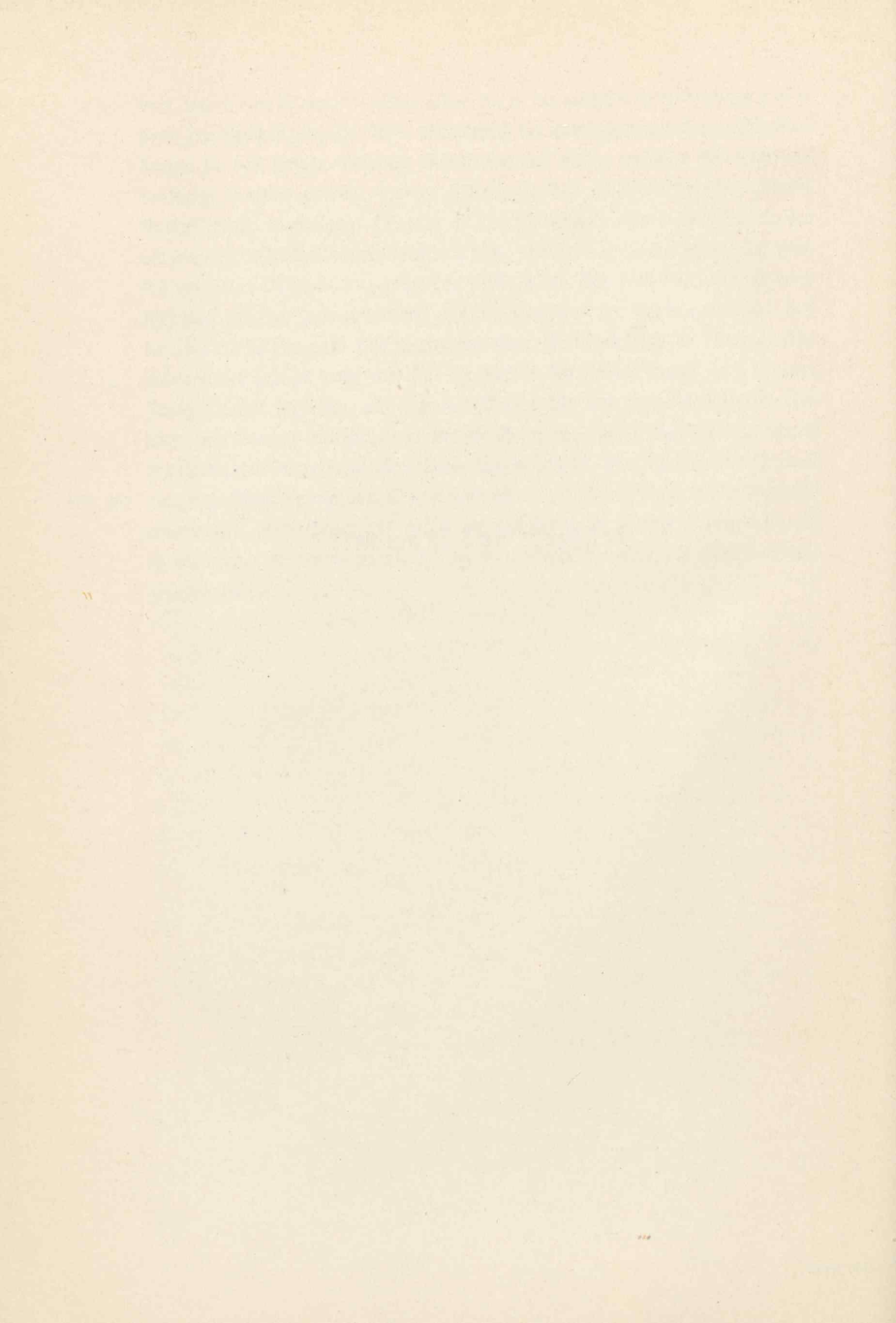
Jeder Künstler ist die Stimme seiner Zeit; er kann ihr nicht den Weg weisen, er kann nur ihr Glück und ihre Qual verkünden. Die Unruhe und der Zwiespalt der letzten Jahrzehnte, für die der Weltkrieg nicht Ursache, sondern schon Ausdruck

Abb. 405 bis 407

war, haben eine Malerei erstehen lassen, die in oft genialer Verkörperung gerade diese Zerrissenheit spiegelte. Letzte Steigerung der Bewegtheit der älteren Künstler, konnte sie das äußere Bild der Wirklichkeit fast völlig auflösen zur Sichtbarmachung inneren Lebens, innerer Vorgänge; das Erlebnis ist von höchster Subjektivität, es verlangt Hingabe an die Stimmung seiner Urheber, die der oft nicht zu vollziehen willens war, der nicht nur Teilnahme am Leid seiner Zeit, sondern seine Überwindung wünschte. Nicht selten sind diese Gemälde so ausschließlich auf den Zusammenklang und die Leuchtkraft der Farbe aufgebaut, daß die farblose Wiedergabe fast nichts von ihrer Form auszusagen vermag. Wir stehen dieser Zeit zu nahe und sind zu stark in der Überwindung ihrer inneren Zwiespältigkeit begriffen, als daß wir schon heute das endgültige Urteil über Wert und Unwert des Einzelnen wie der Gesamtheit fällen könnten. Der neuen Stetigkeit, die in unserem Vaterlande eingezogen ist, ging auch in der Malerei eine neue Verfestigung von Körper und Raum zur Seite, die uns als Ausdruck einer neuen, glücklicheren und ruhigeren Zeit für unser Volk erscheinen will, als es die war, von deren Verzweiflung ihre Maler vielleicht die stärkste Kunde gegeben haben.

Abb. 408

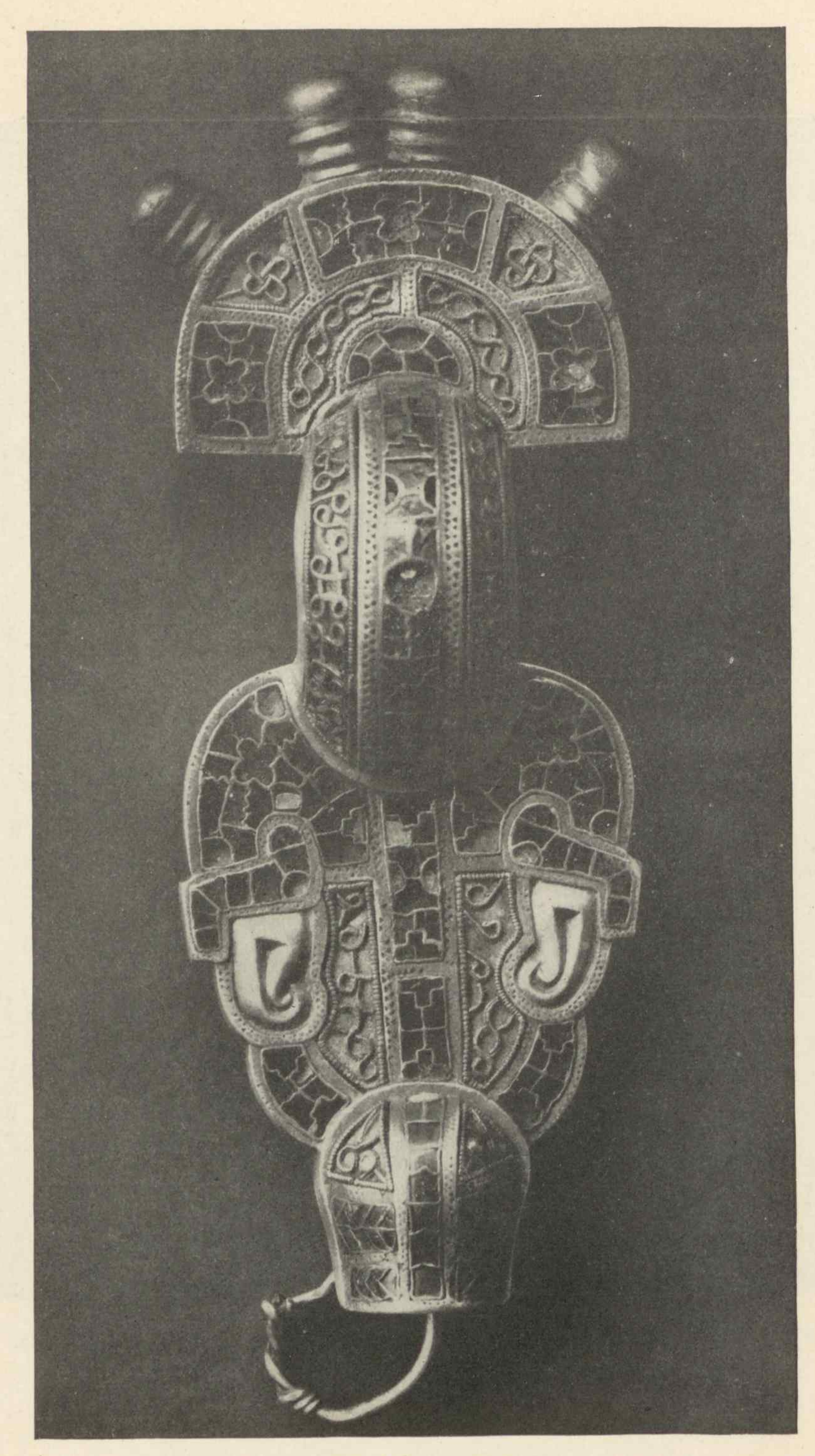
Frühzeit und Romanik





Germanischer Reiter. Grabrelief aus Hornhausen (Prov. Sachsen). 7./8. Jahrh.
Halle, Provinzialmuseum

5*



Spangenfibel aus Wittislingen (Schwaben). Um 700.
München, Bayerisches Nationalmuseum



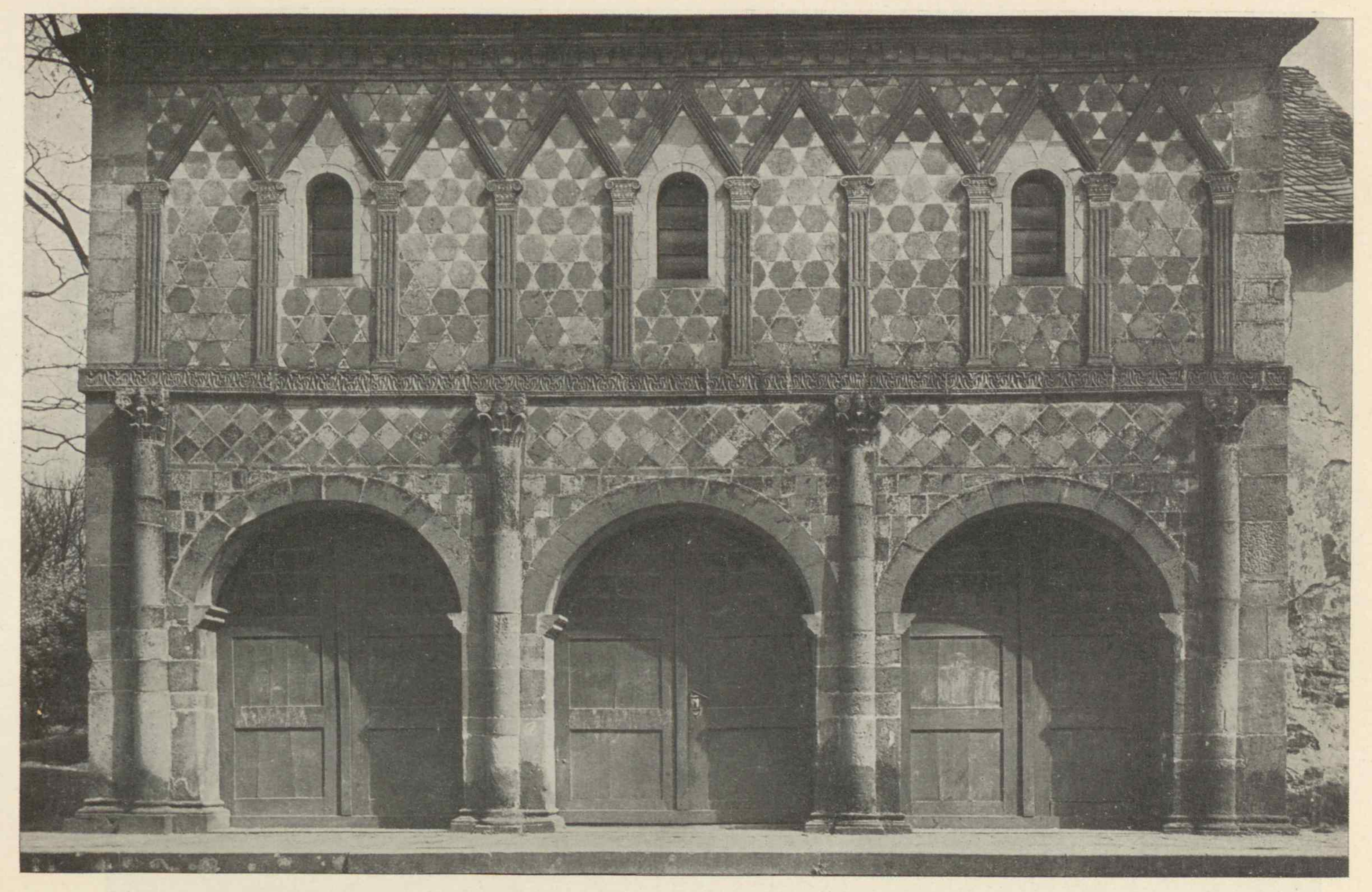
Kelch des Bayernherzogs Tassilo. 770. Stift Kremsmünster



Inneres des Münsters zu Aachen. 805 geweiht



Inneres von St. Gereon in Köln. 1219—1227



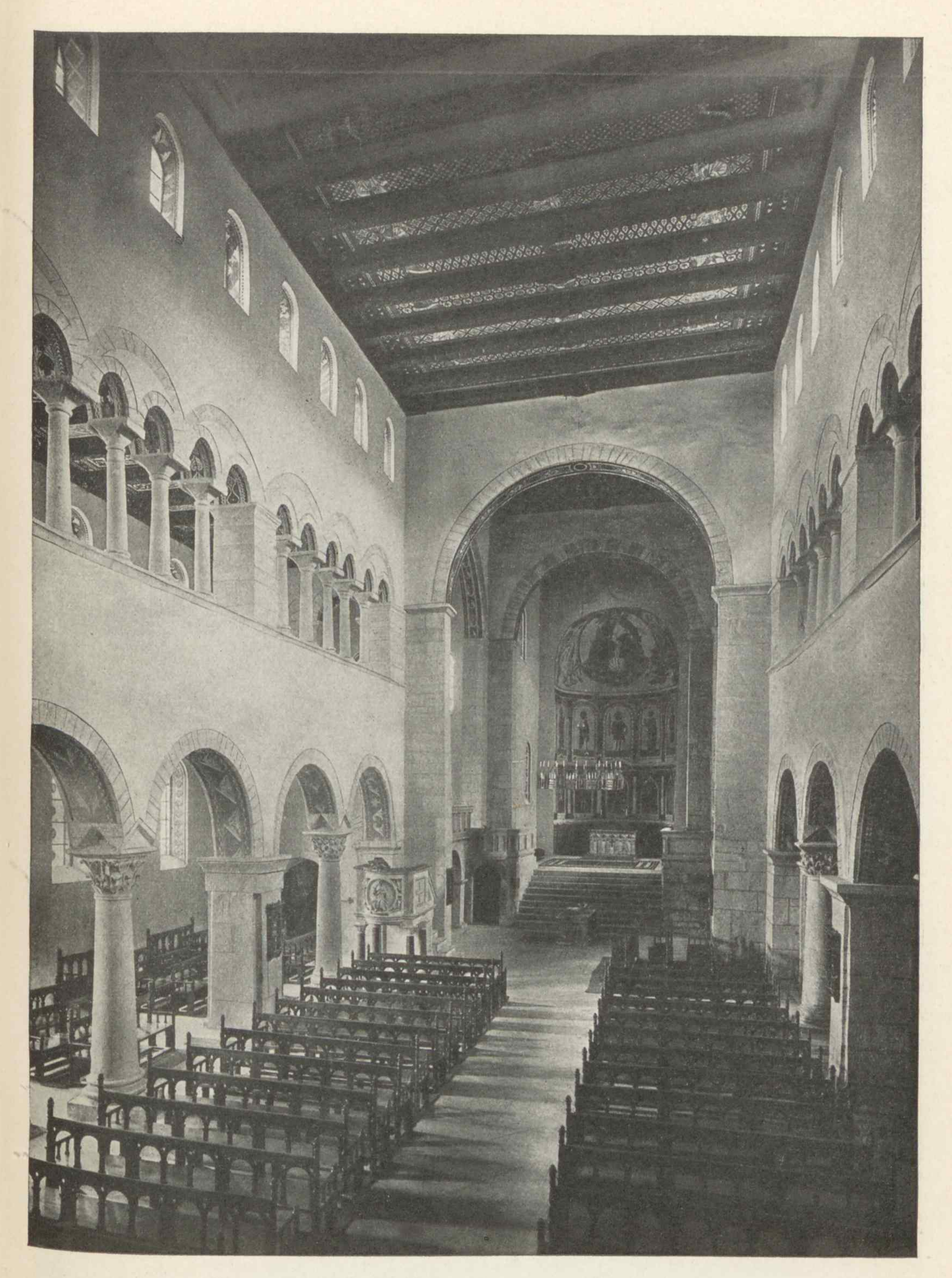
Königshalle des Klosters Lorsch (Hessen). 8./9. Jahrh.



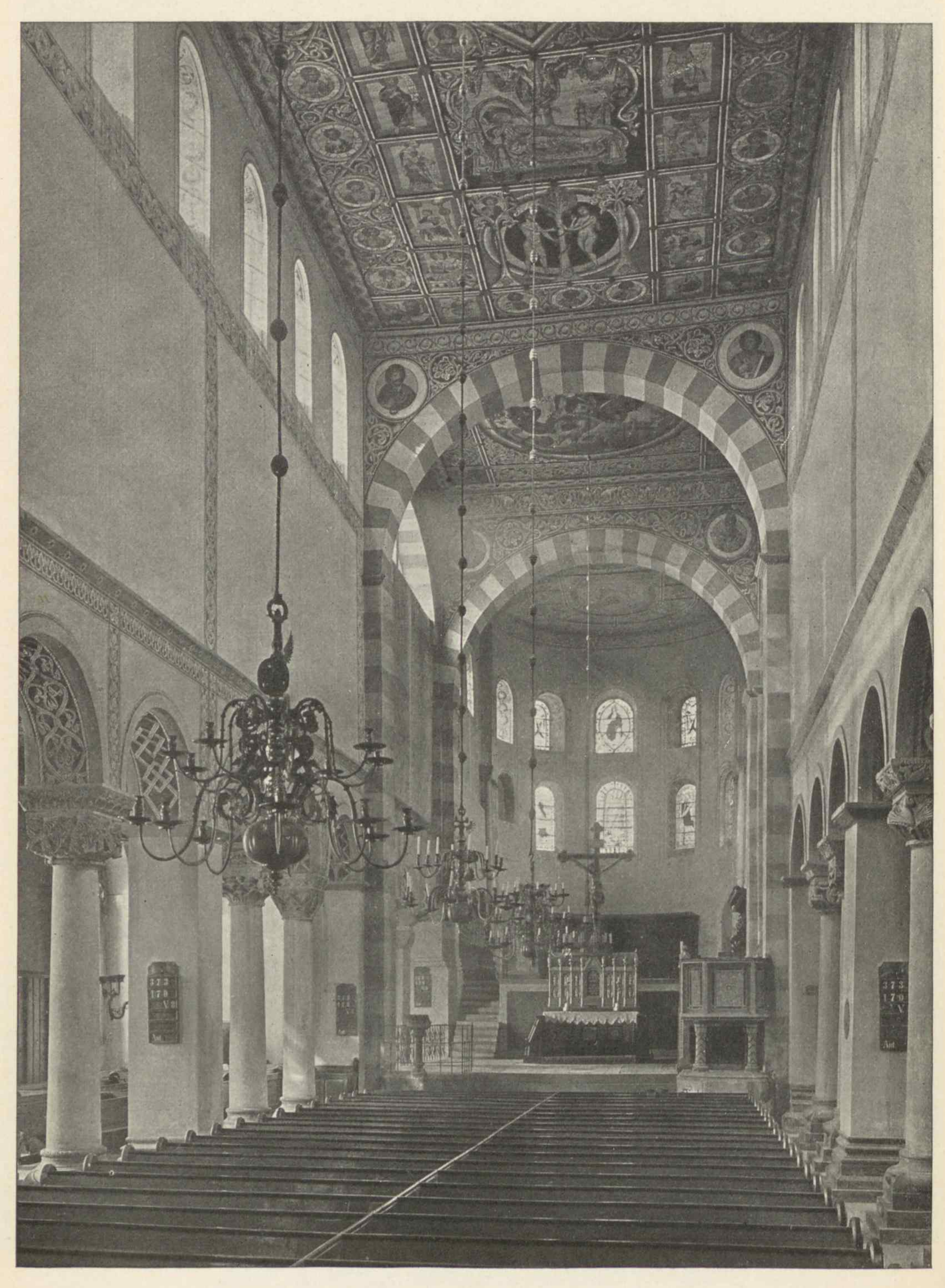
Inneres von St. Georg in Reichenau-Oberzell (Bodensee). Um 900. Wandgemälde um 1000



Stiftskirche St. Cyriakus in Gernrode. 2. Hälfte 10. Jahrh.
Westapsis und Glockengeschoß der Türme 12. Jahrh.



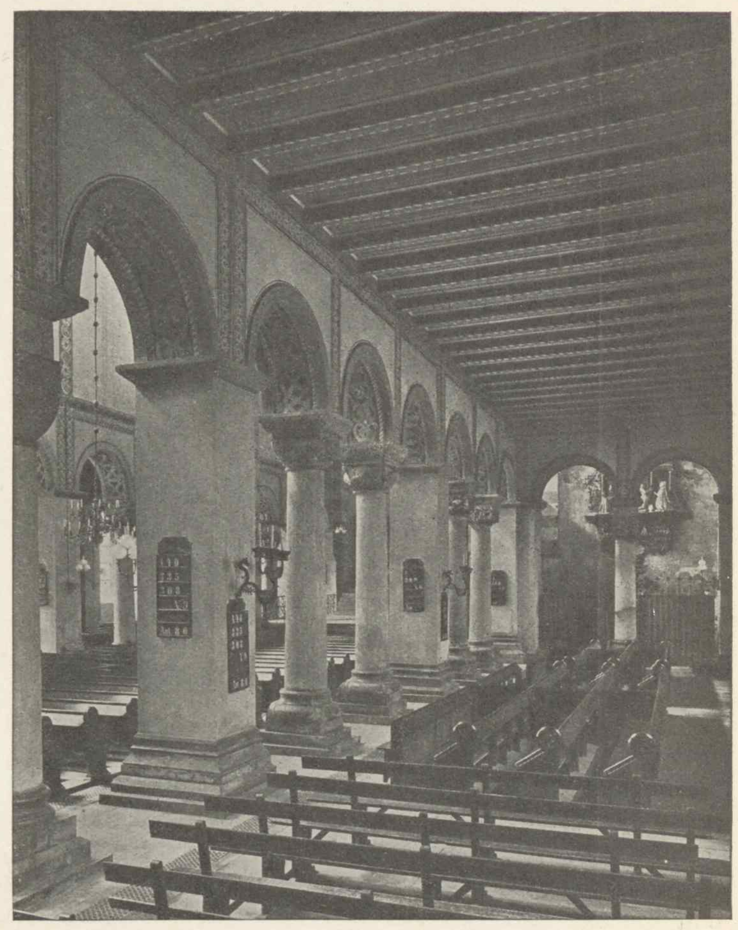
Inneres der Stiftskirche in Gernrode. 2. Hälfte 10. Jahrh.



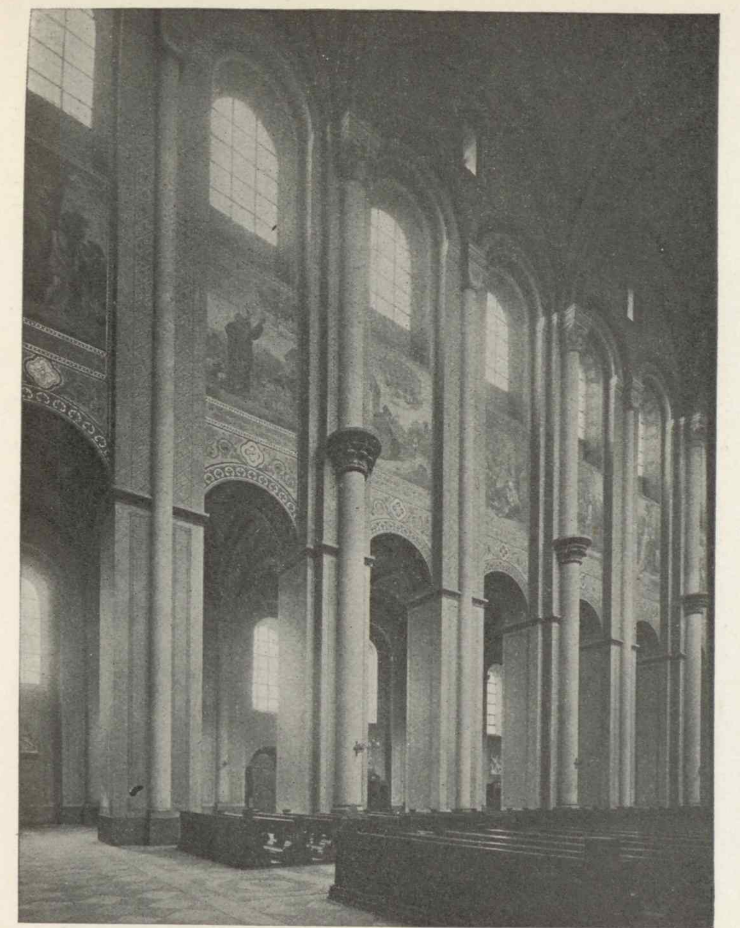
Inneres von St. Michael in Hildesheim. 1001—1033



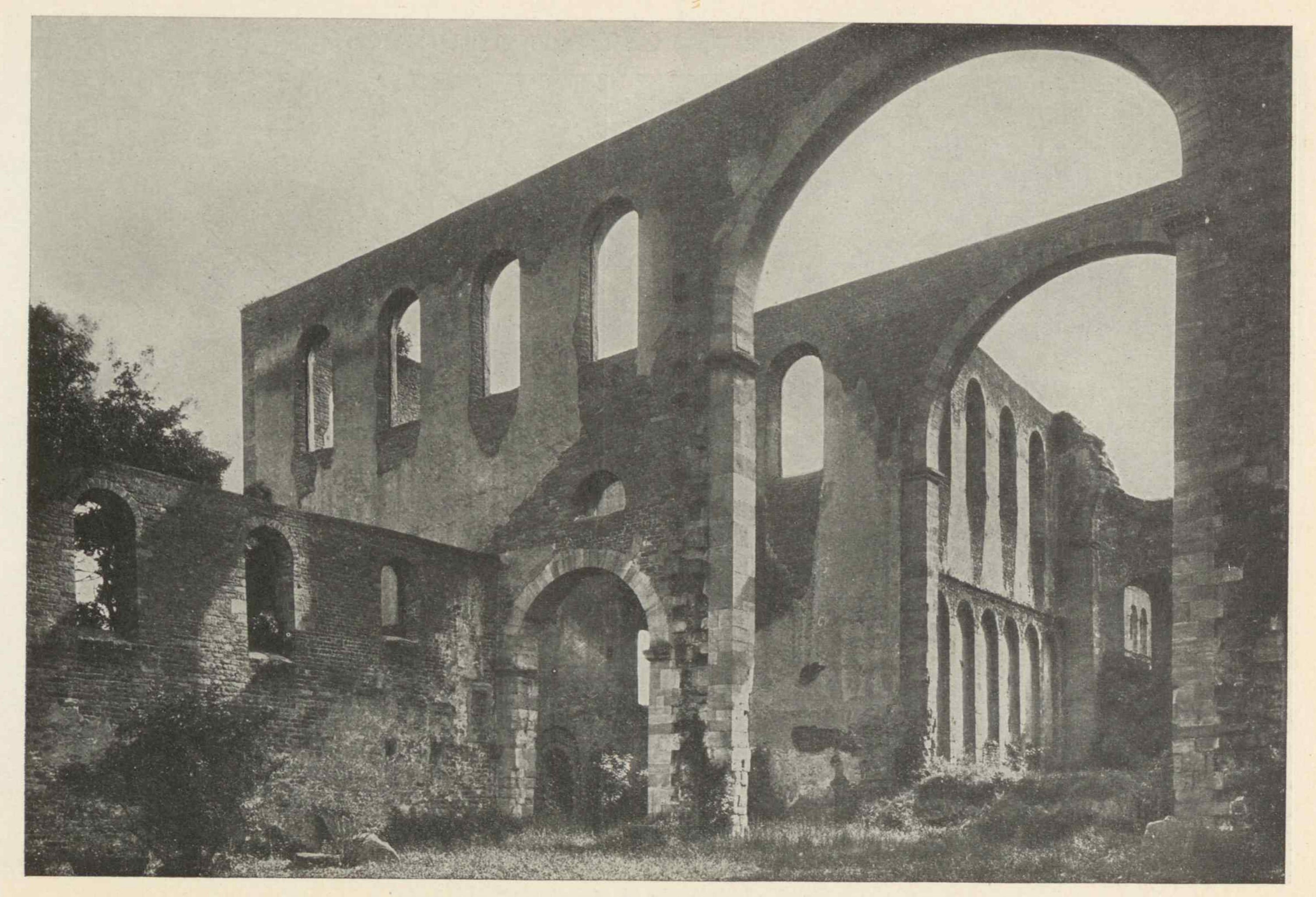
Inneres der Klosterkirche in Knechtsteden (Rheinland). 12. Jahrh.



Querschiffflügel und Seitenschiff von St. Michael in Hildesheim. 1001—1033



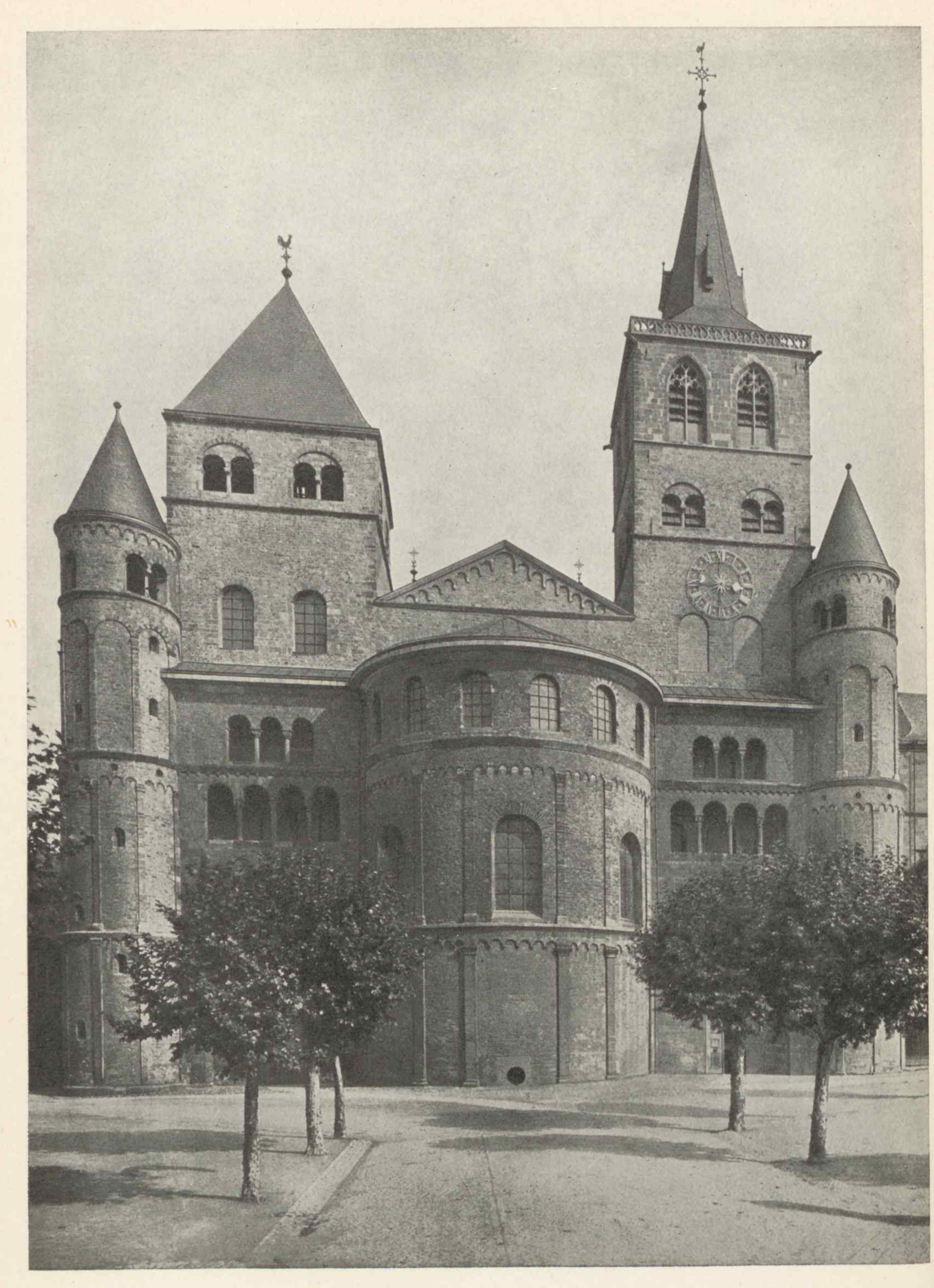
Haupt- und Seitenschiff des Domes in Speyer. 11. Jahrh.



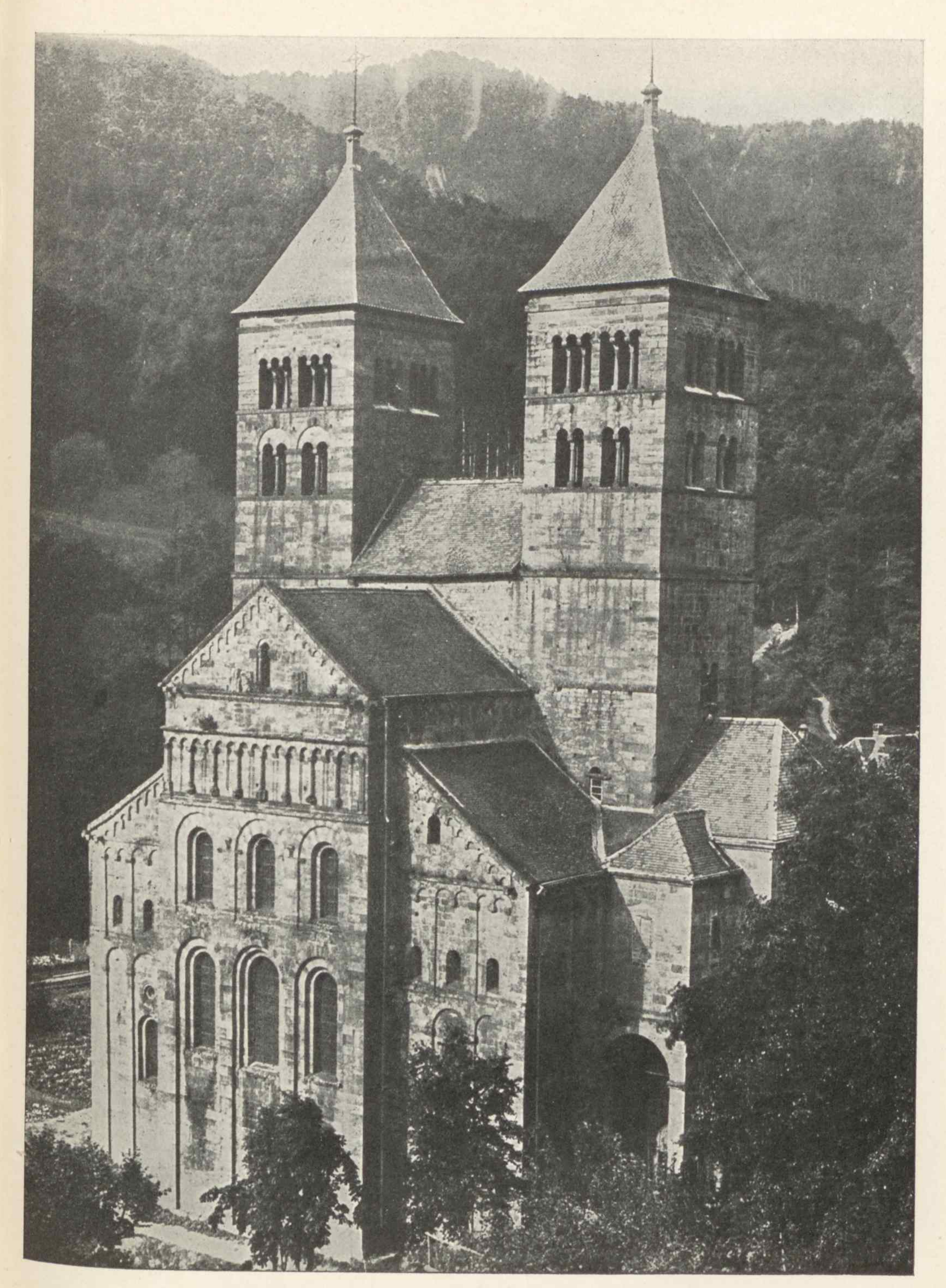
Querschiff und Chor der Klosterkirche in Hersfeld. Um 1050



Querschiff von St. Maria im Kapitol in Köln. 1065 geweiht



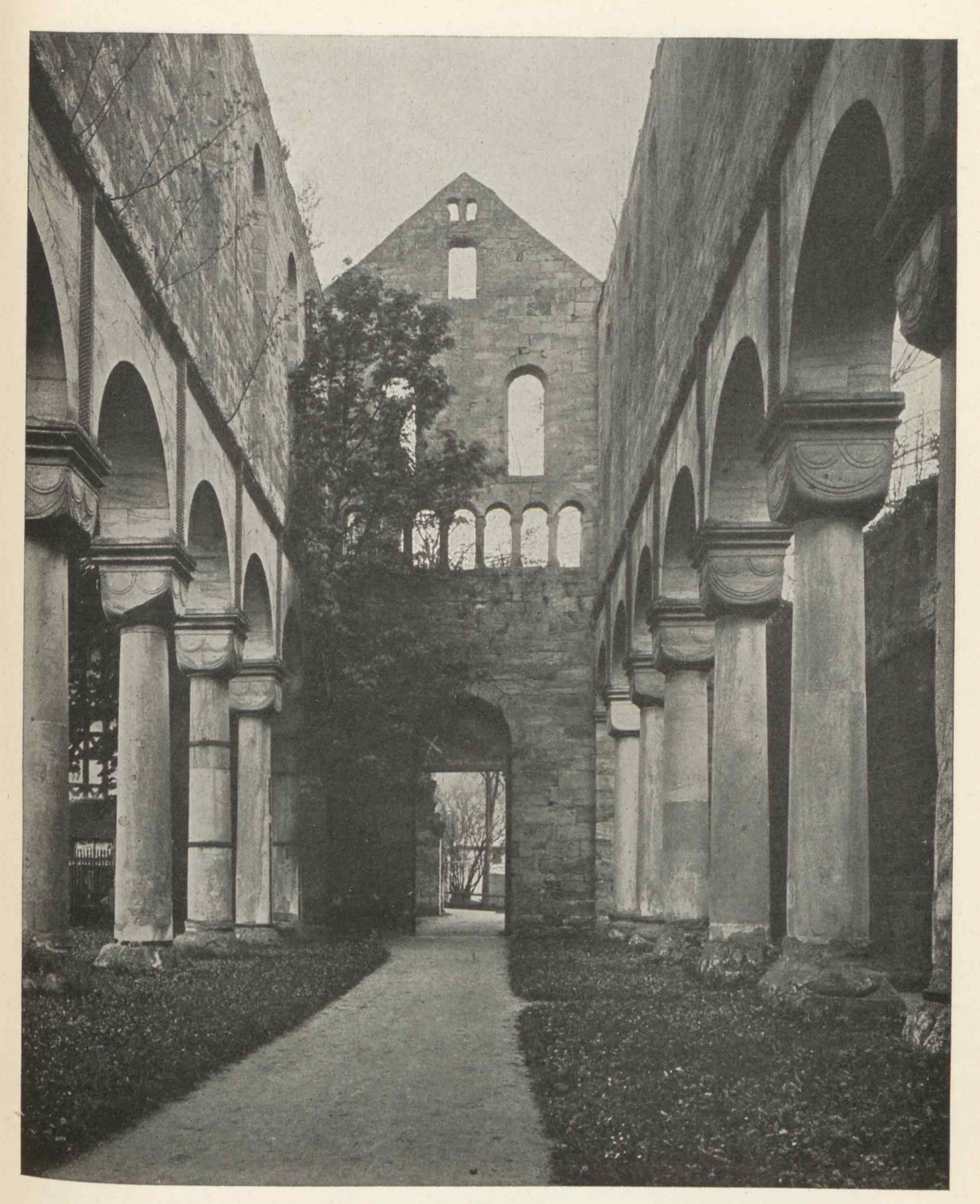
Westbau des Domes in Trier. Um 1050



Chor der Klosterkirche in Murbach (Oberelsaß). Um 1150



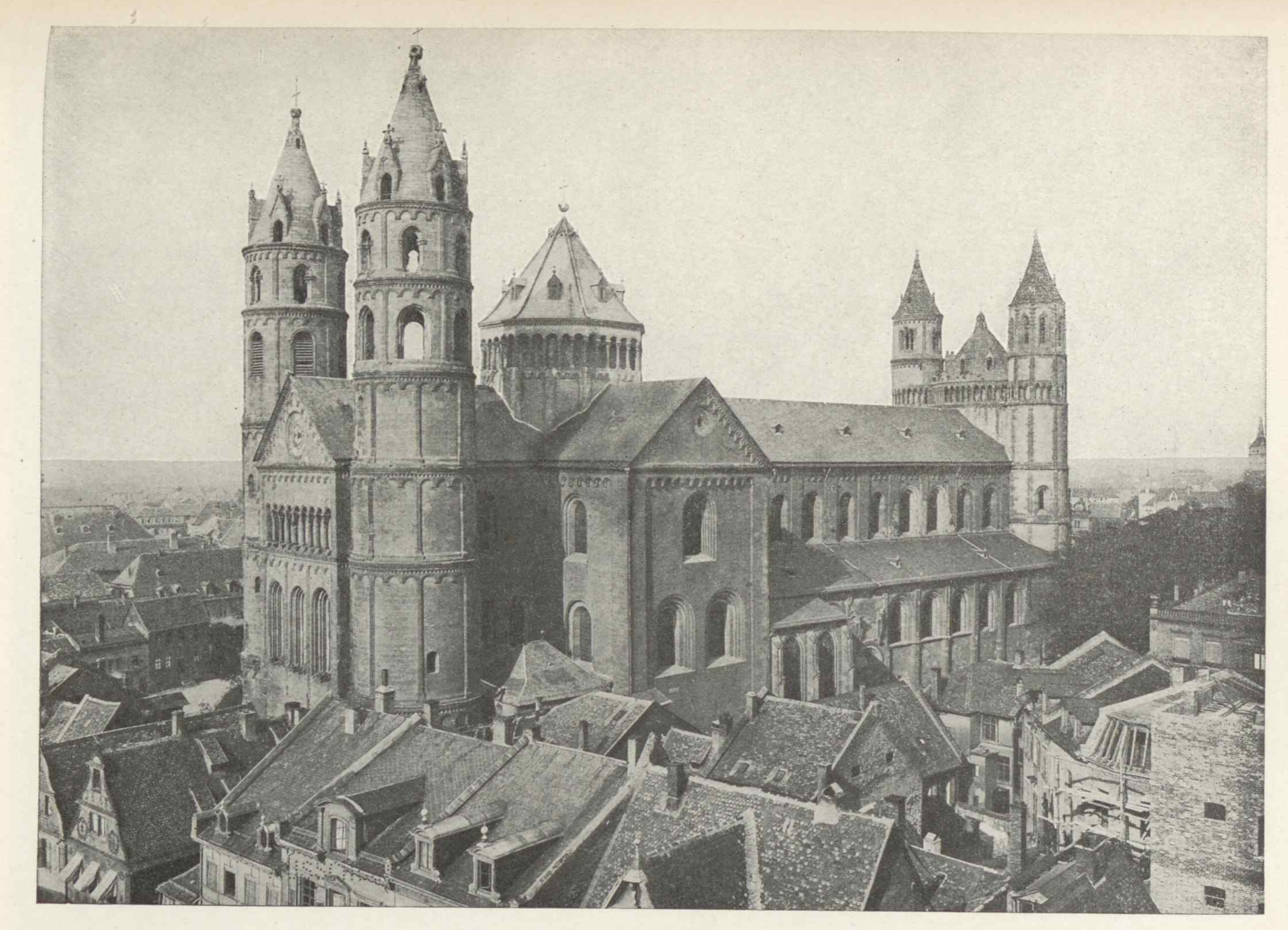
Inneres der Stiftskirche St. Servatius in Quedlinburg. 1129 geweiht



Ruine der Klosterkirche in Paulinzella (Thüringen). 1. Hälfte 12. Jahrh.



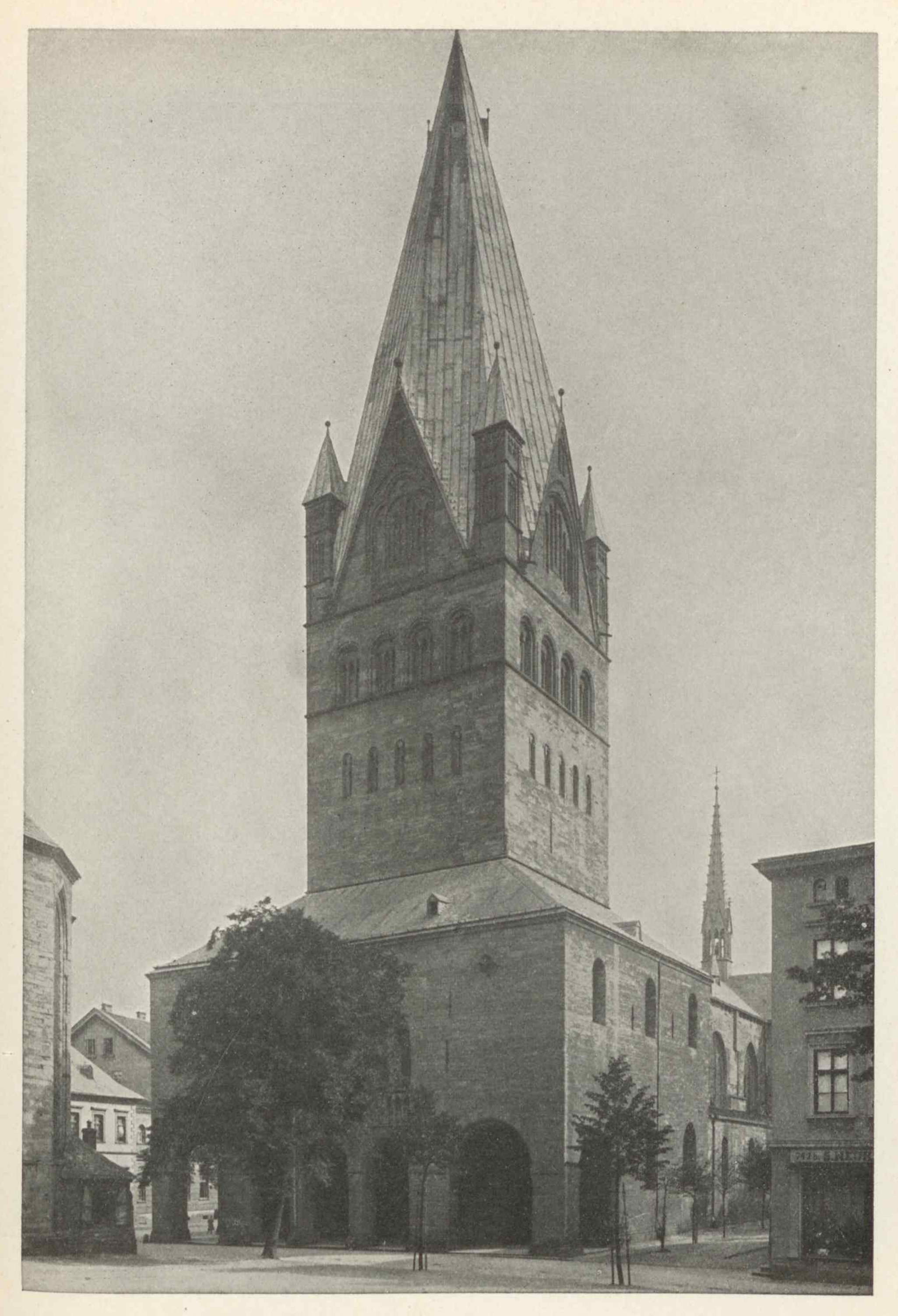
Abteikirche Maria-Laach (Eifel). 12. Jahrh.



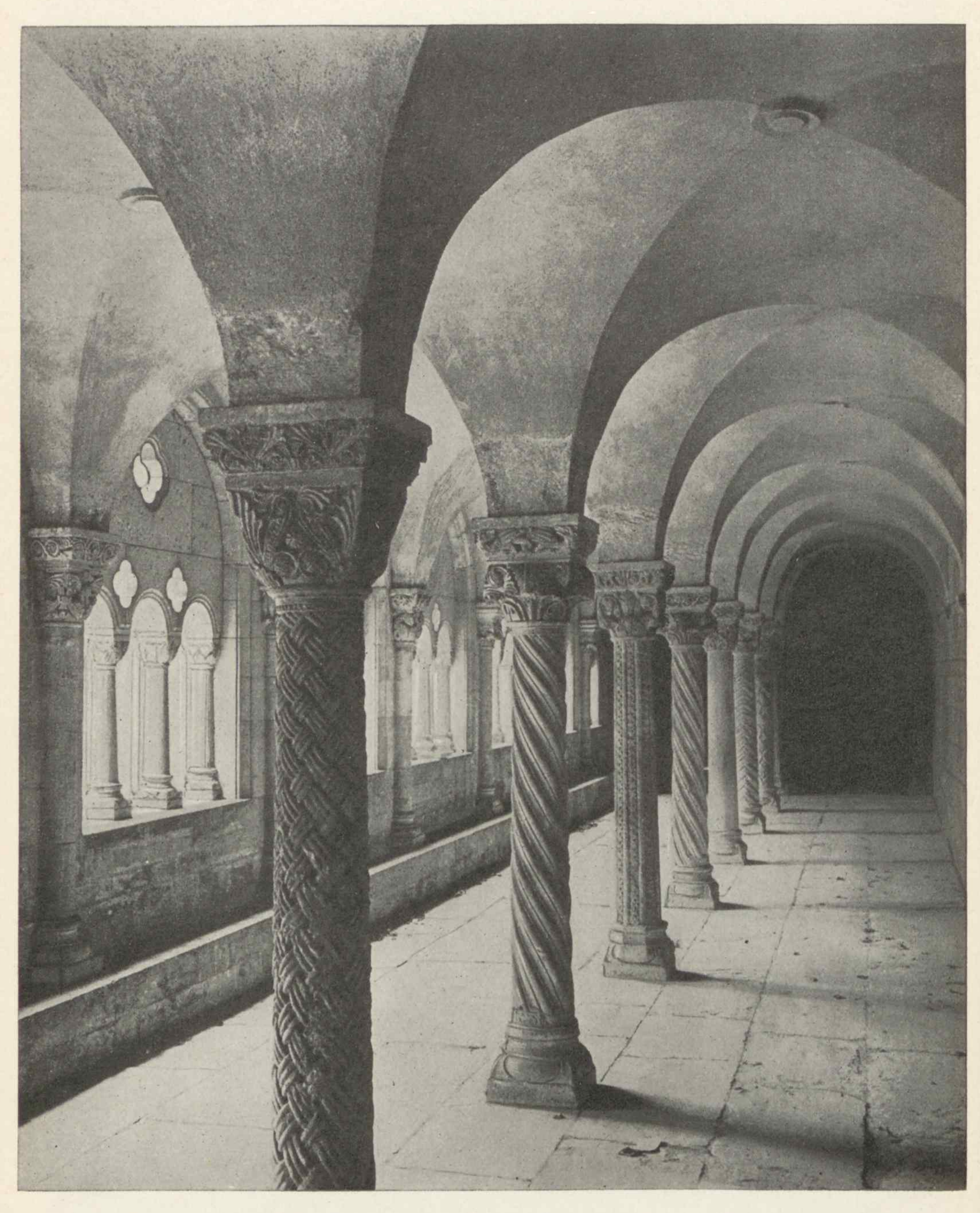
Dom St. Peter in Worms. 12.—13. Jahrh.



Groß=St. Martin in Köln. 1185—1240



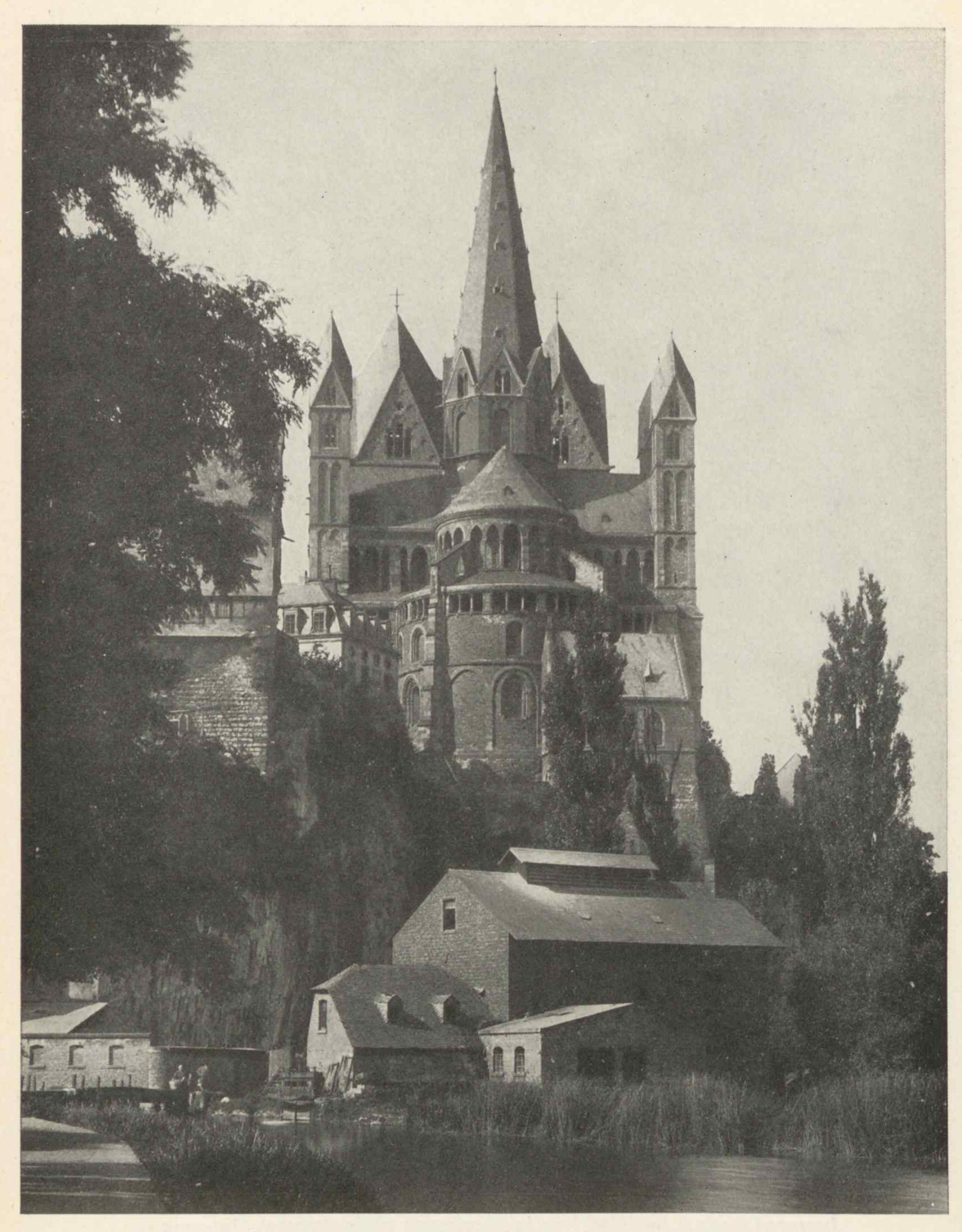
Westturm von St. Patroklus in Soest. Um 1200



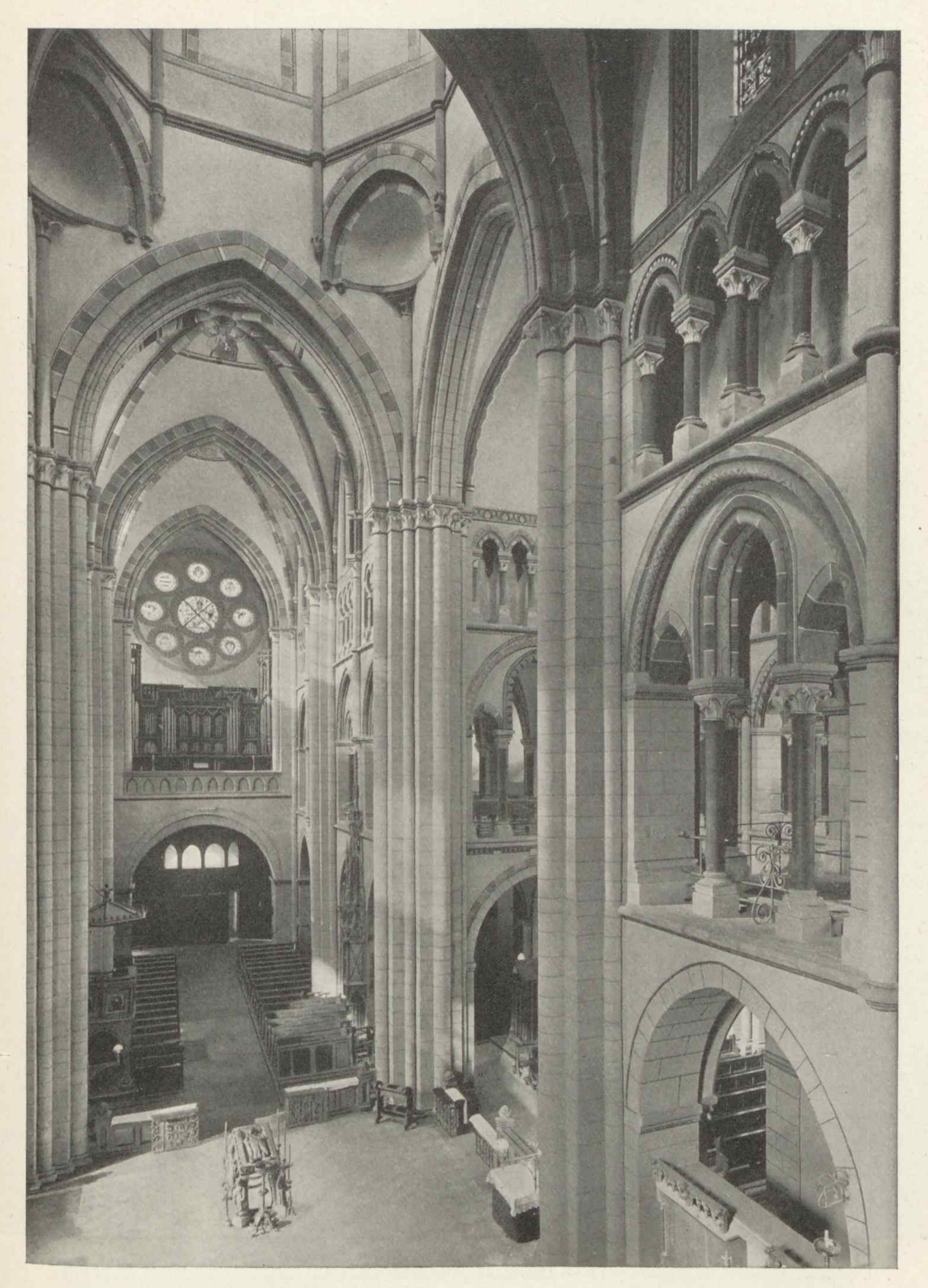
Kreuzgang der Klosterkirche in Königslutter (Braunschweig). 2. Hälfte 12. Jahrh.



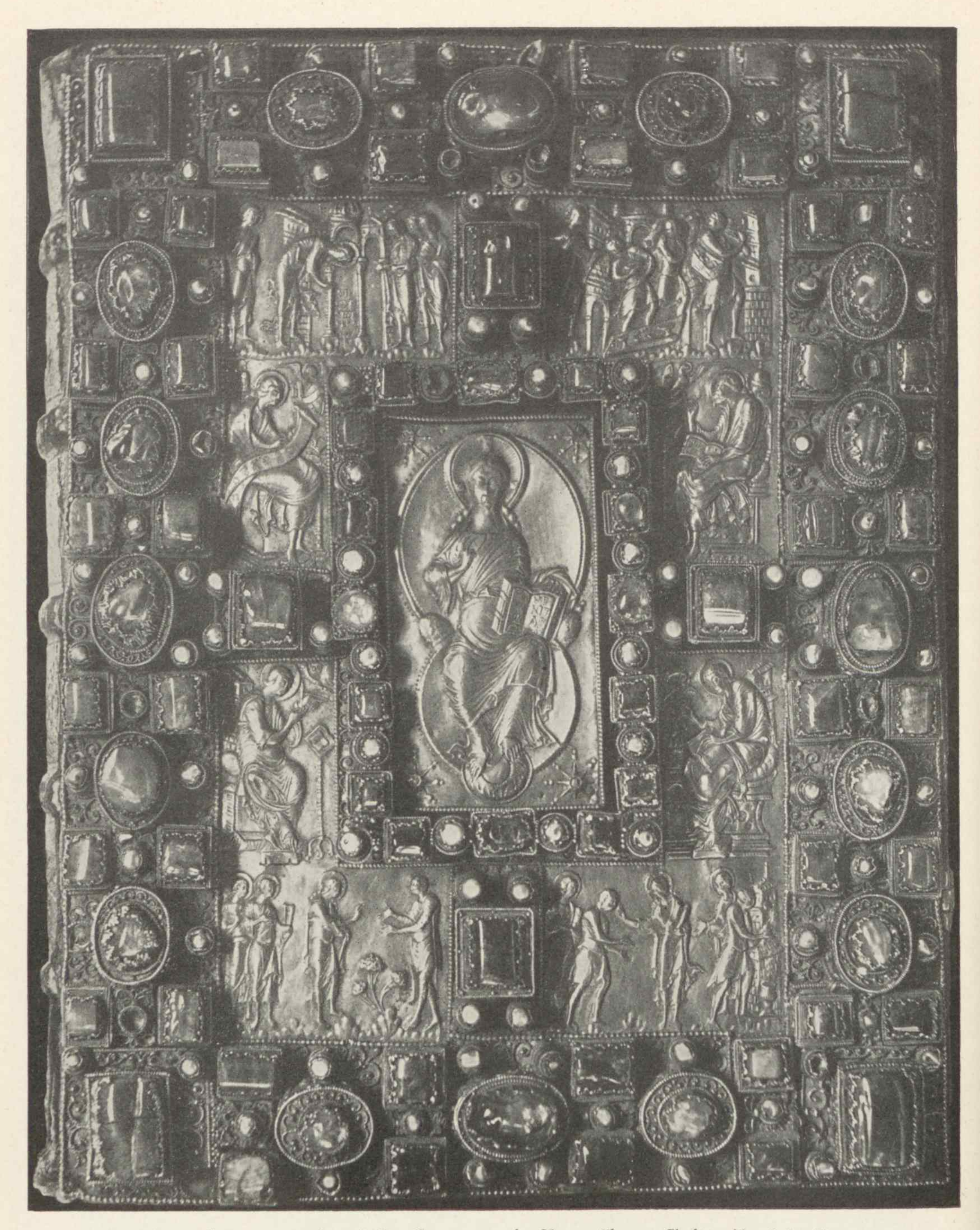
Herrenrefektorium der Abteikirche in Maulbronn (Württemberg). Um 1225



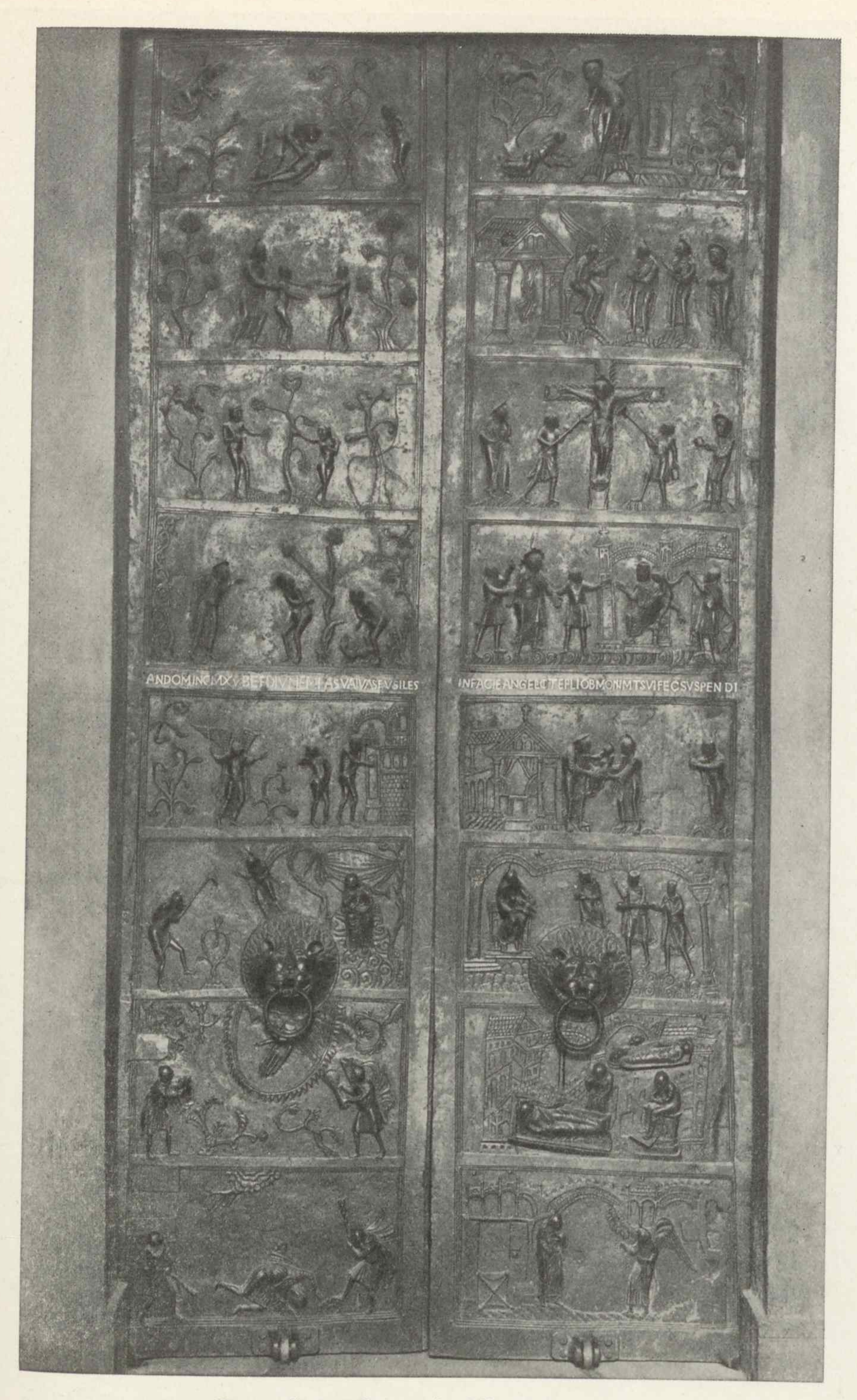
Stiftskirche St. Georg in Limburg a. L. Begonnen 1220



Inneres der Stiftskirche in Limburg a. L. Begonnen 1220



Deckel des Codex aureus aus St. Emmeram in Regensburg. Goldtreibarbeit. Um 870.
München, Staatsbibliothek



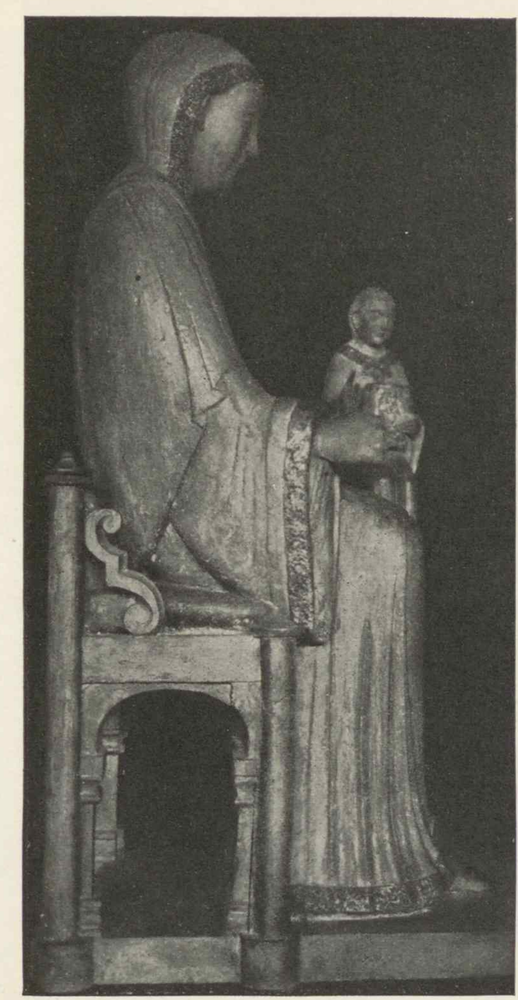
Bronzetür des Domes in Hildesheim. 1015

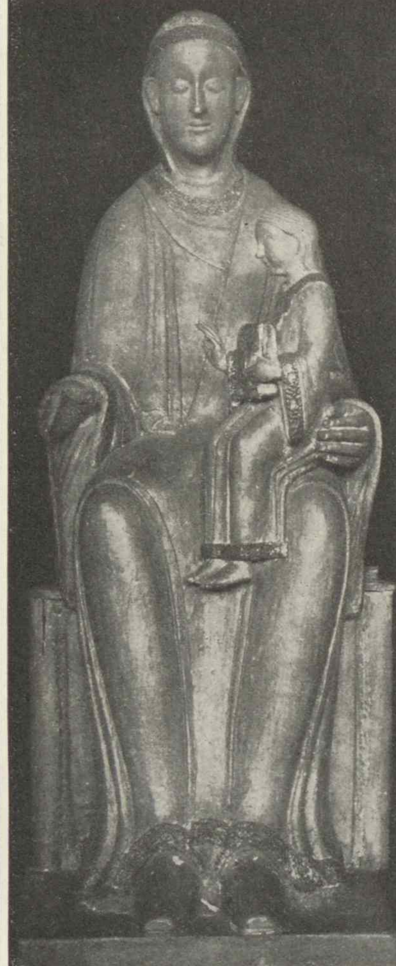


Teilansicht der Bronzetür des Domes in Hildesheim. 1015



Kreuzabnahme. Felsrelief an den Externsteinen bei Horn im Teutoburger Wald. Um 1115





Madonna. Holz. Nach 1050. Seiten- und Vorderansicht.
Paderborn, Diözesanmuseum



Madonna. Holz mit Goldblechüberzug.
Um 1000. Essen, Münsterschatz



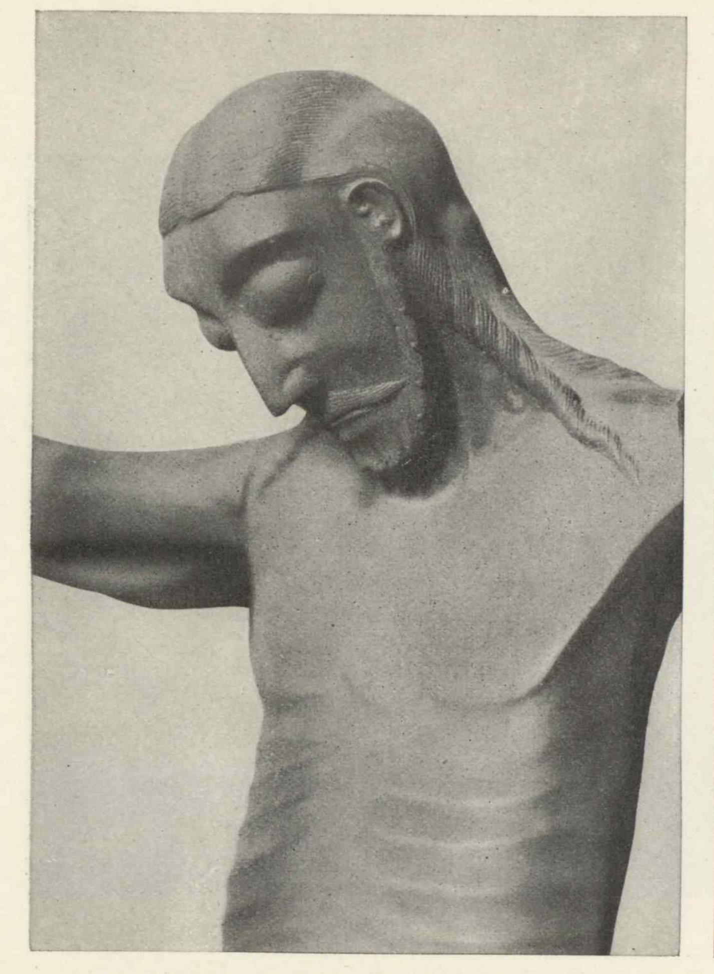
Bronzelöwe auf dem Burgplatz in Braunschweig. 1166



Grabplatte Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg
Bronze. Nach 1080



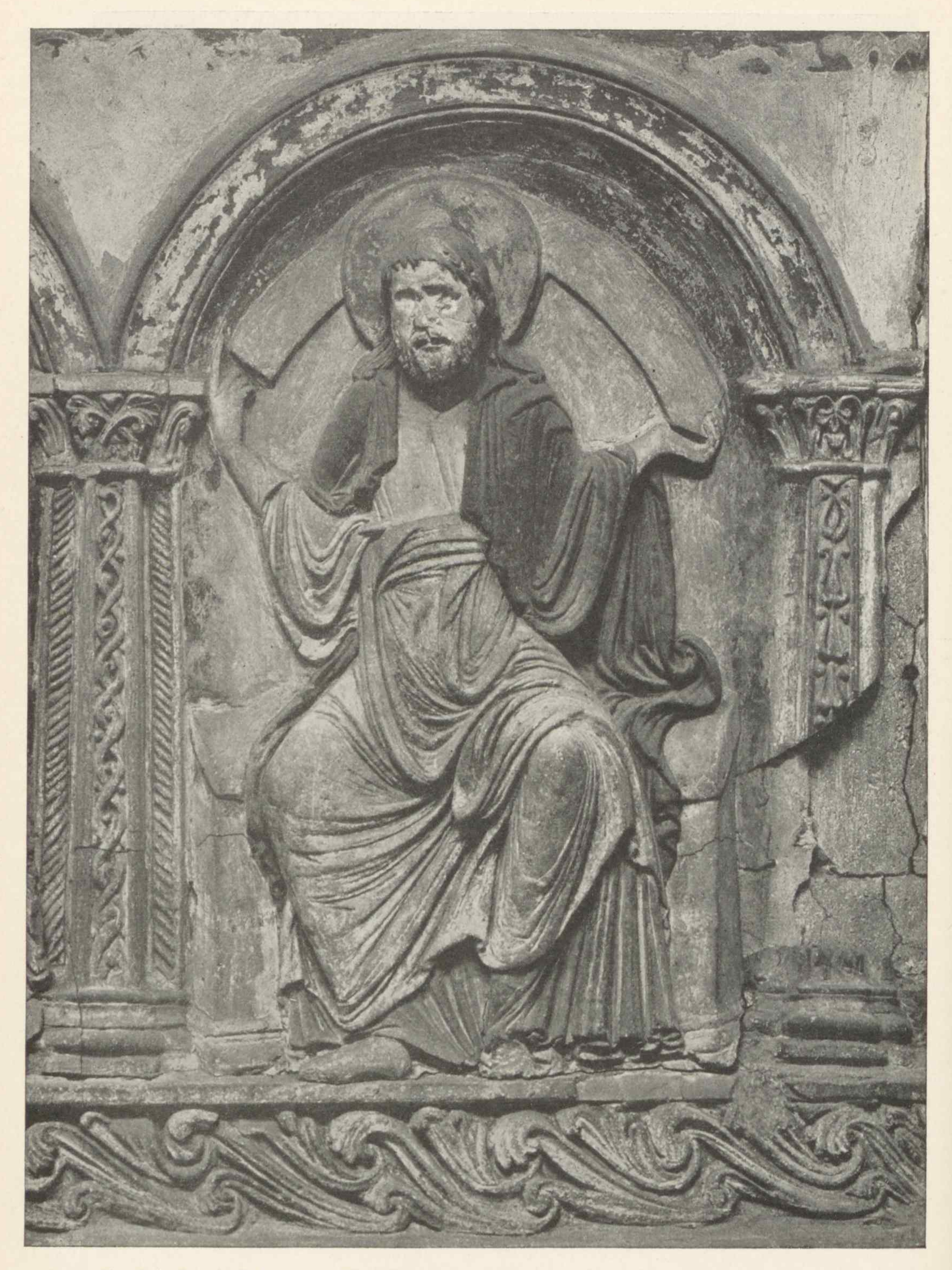
Bronzener Kerzenträger („Wolfram“) im Dom zu Erfurt
Nach 1150



Kopf vom Kruzifix der Abteikirche in Werden (Ruhr)
Bronze. 1066/81

Apostelkopf von den Chorschranken der Liebfrauenkirche
in Halberstadt. Stuck. Um 1200

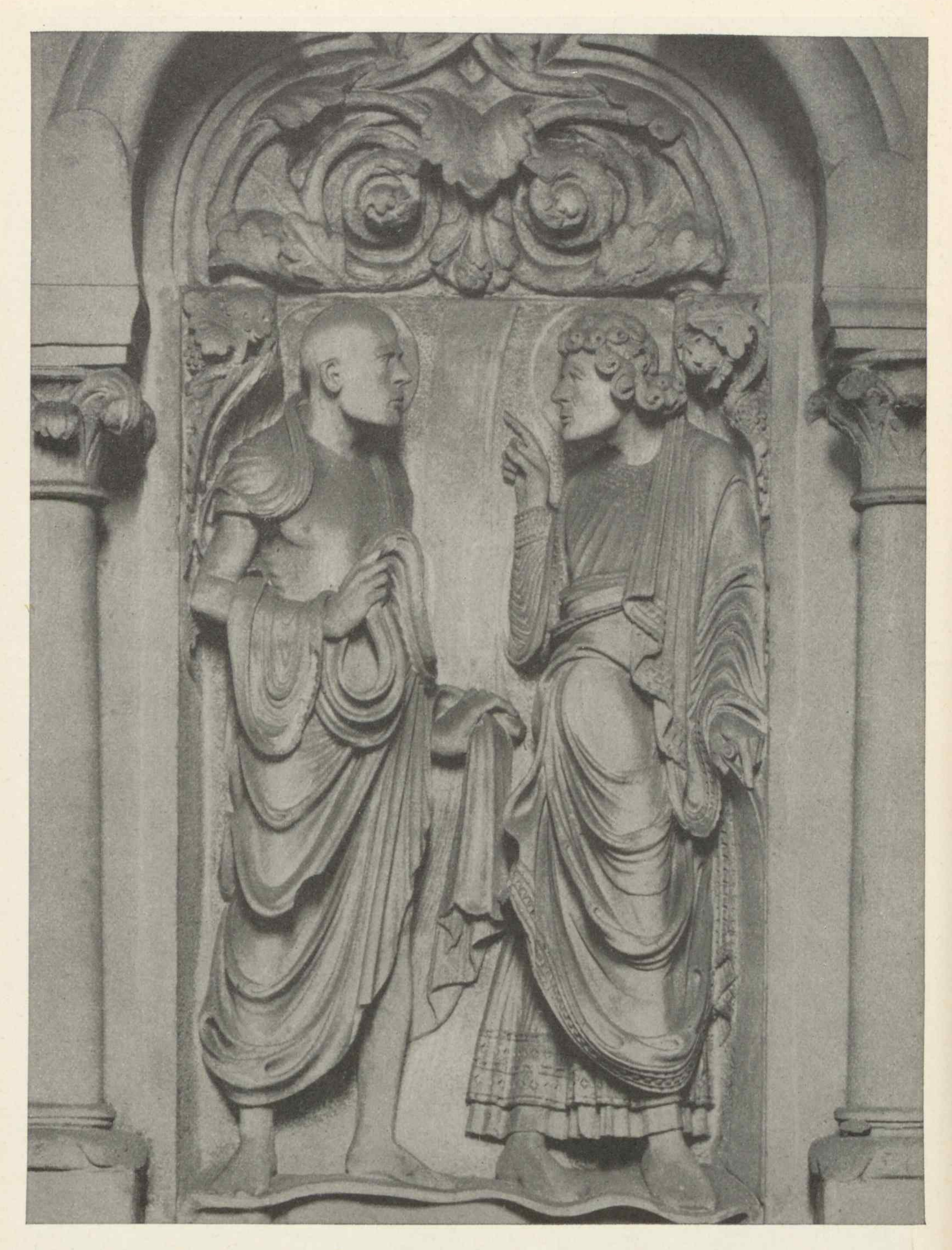
Apostel- und Prophetenkopf von den Chorschranken des Bamberger Domes. Stein. Nach 1220



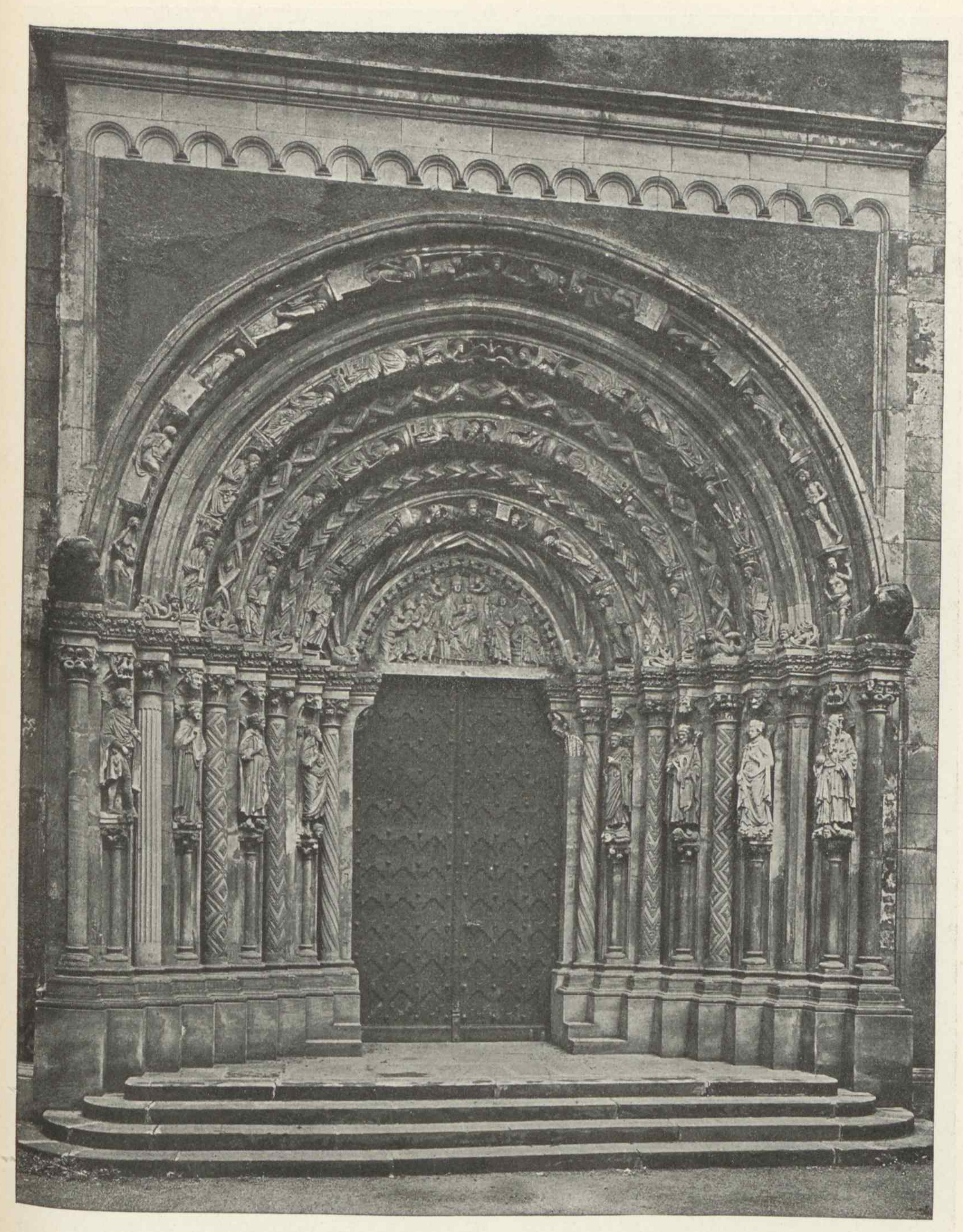
Apostel. Stuckrelief an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Um 1200



König Salomo am Dreikönigsschrein. Goldschmelzarbeit. 1. Drittel 13. Jahrh. Köln, Domschatz

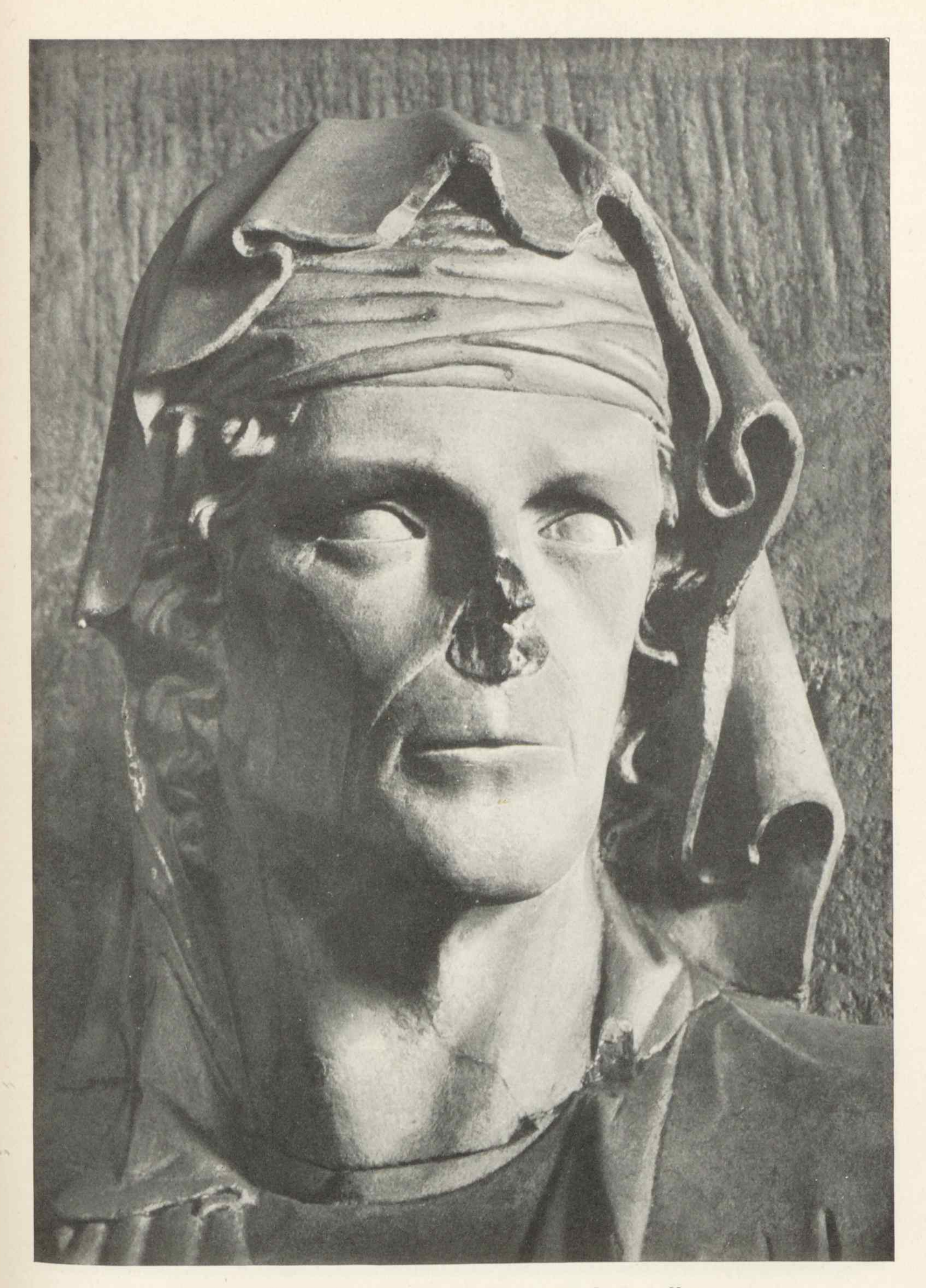


Disputierende Propheten. Steinfiguren an den Chorschranken des Bamberger Domes. Nach 1220



Die Goldene Pforte des Domes zu Freiberg i. S. Um 1230

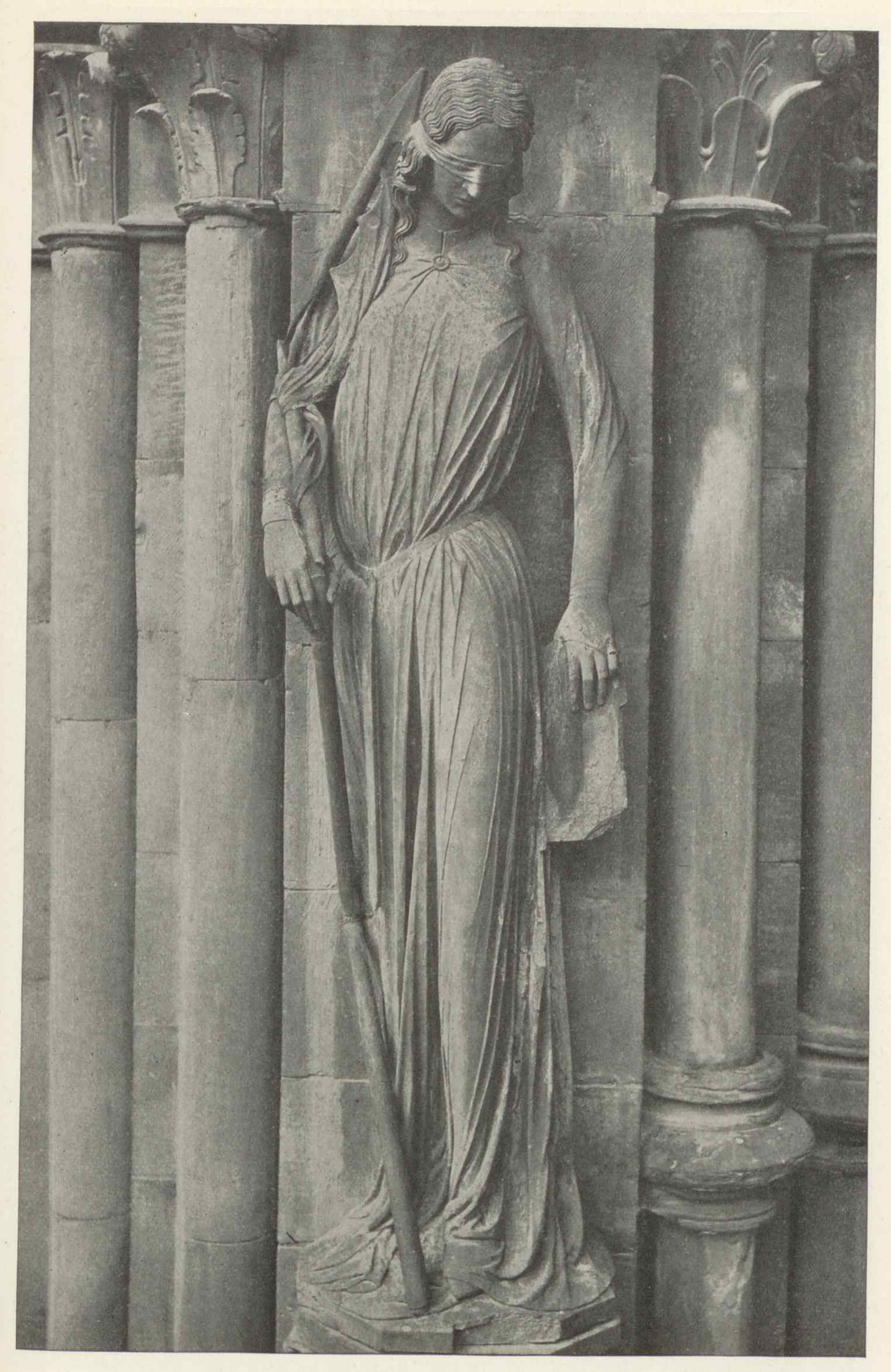
Elisabeth und Maria. Sandsteinfiguren im Ostchor des Bamberger Domes. Vor 1237



Kopf der Elisabeth im Ostchor des Bamberger Domes. Vor 1237



Der Reiter im Ostchor des Bamberger Domes. Vor 1237

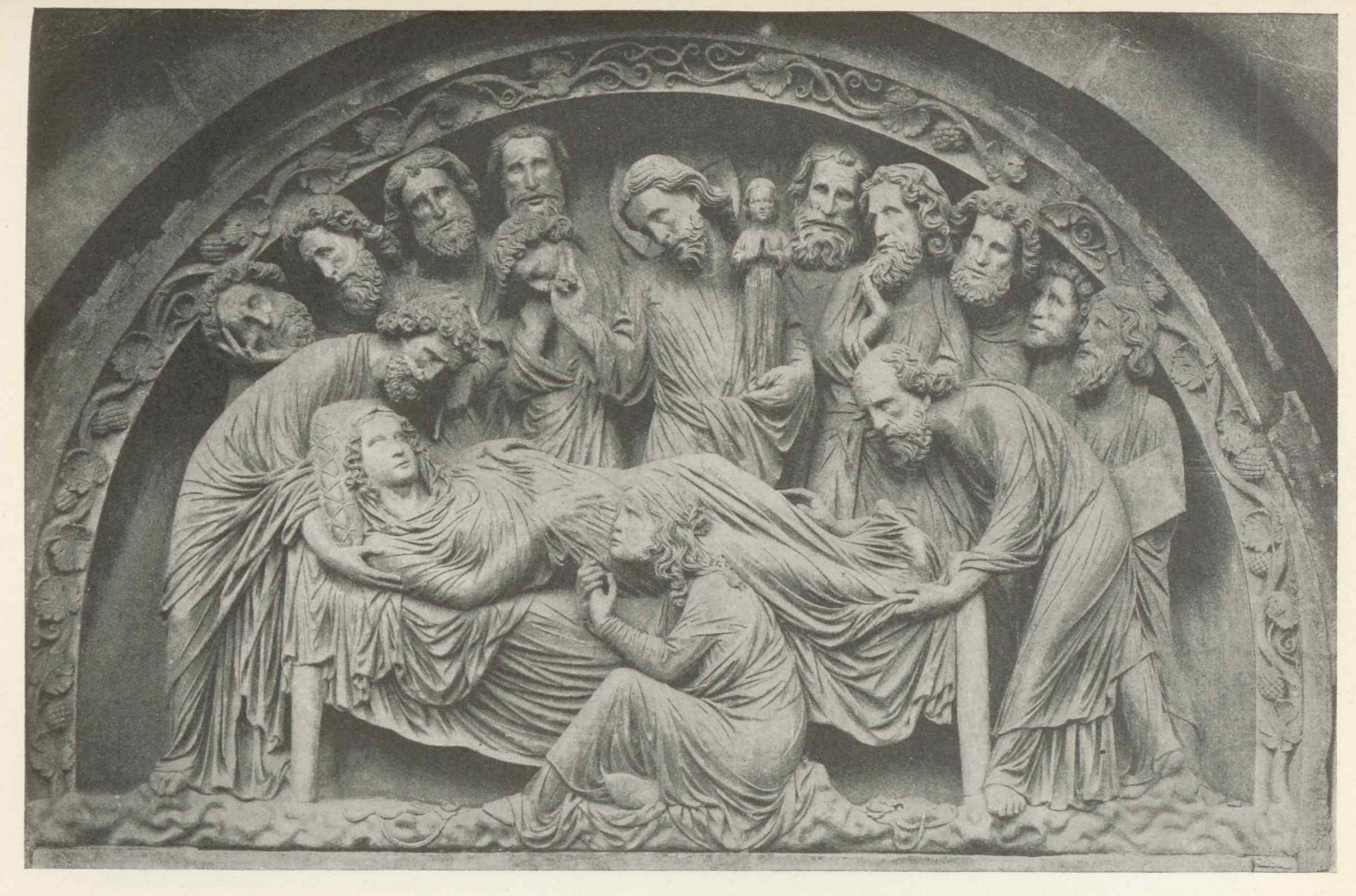


Synagoge. Portalfigur am Straßburger Münster. 1220/30

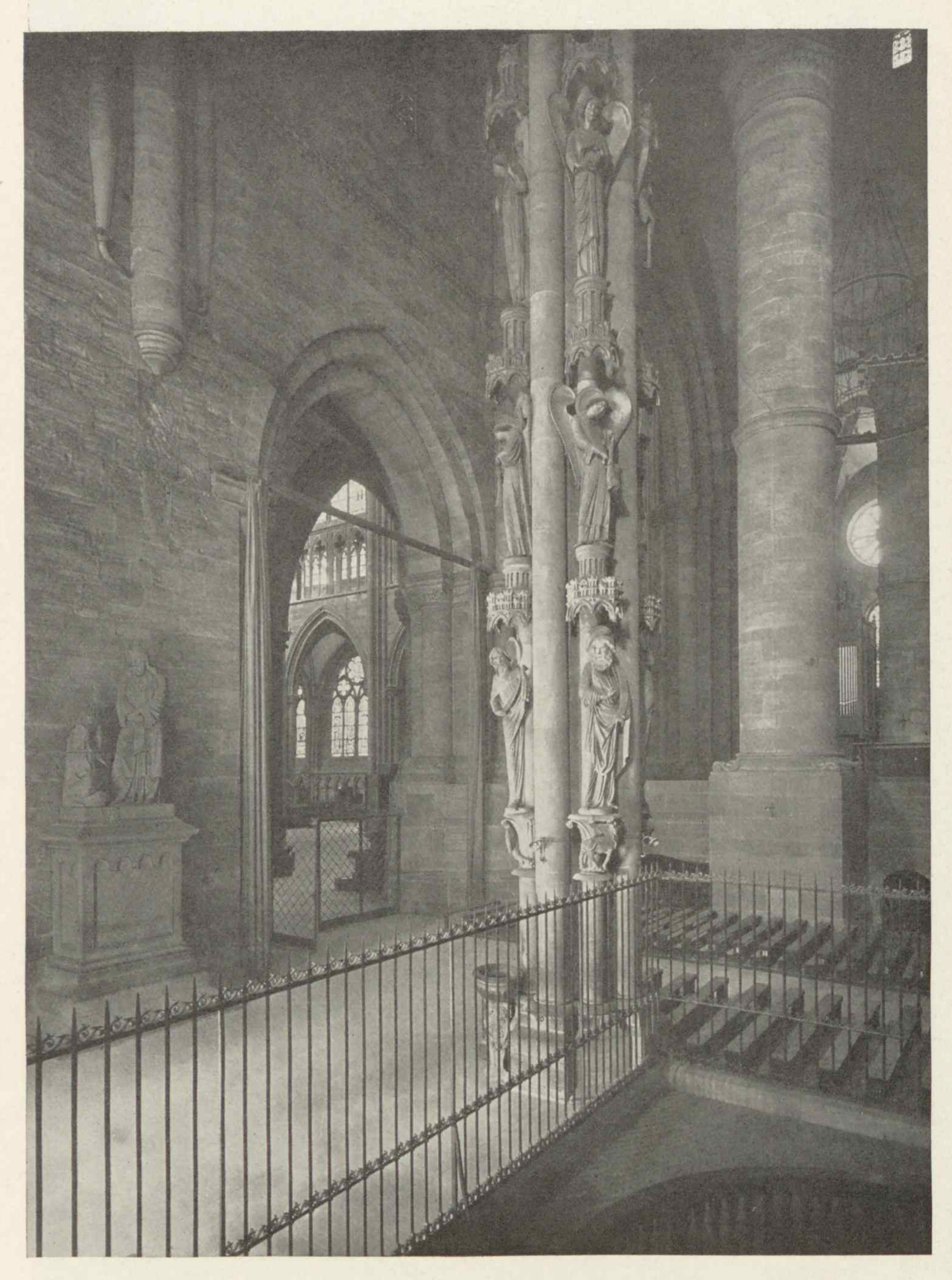


Das Jüngste Gericht. Giebelrelief am Fürstenportal des Bamberger Domes. Vor 1237

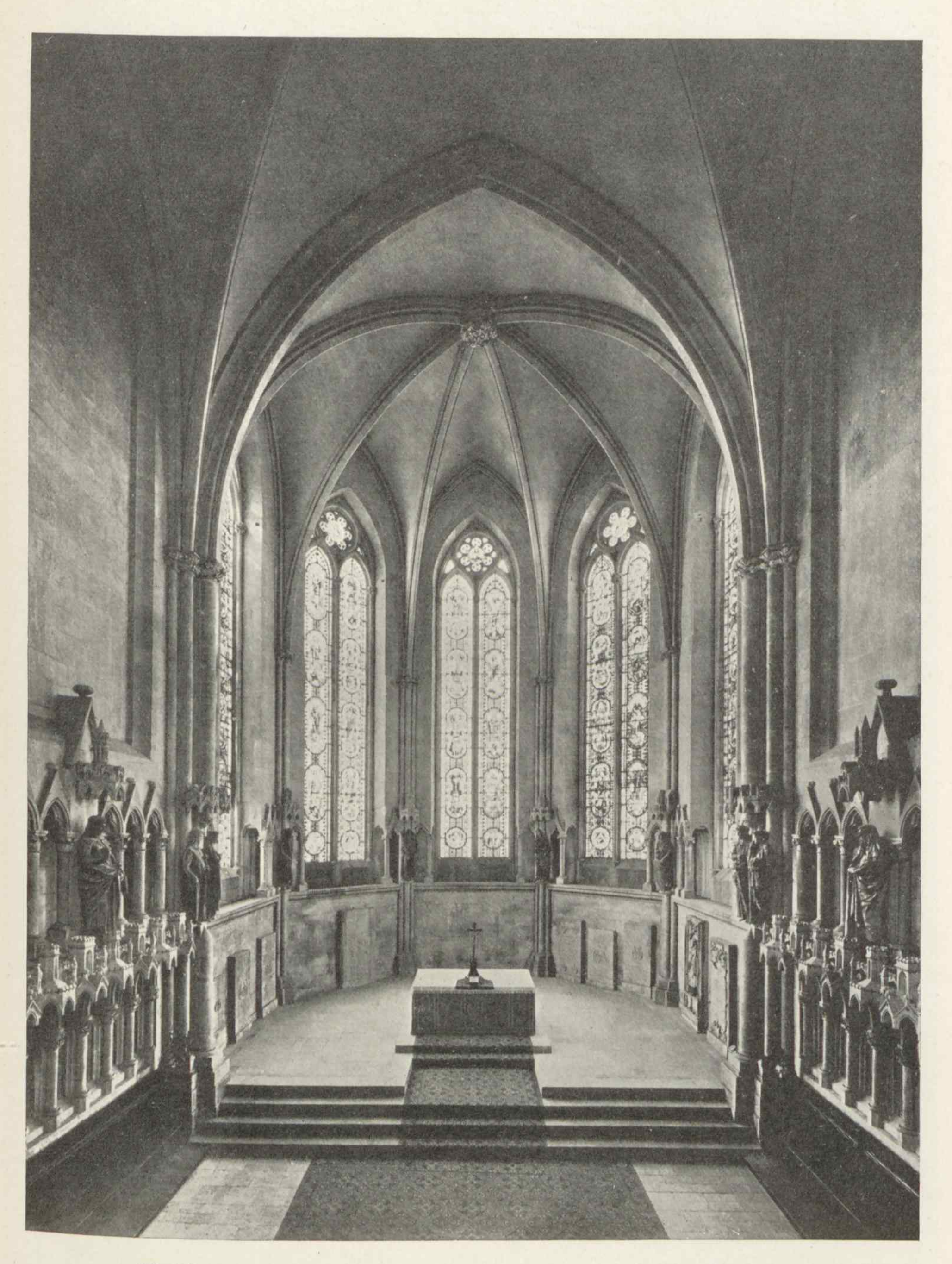
8 Deutsche Kunst



Der Tod Mariae. Giebelrelief am südlichen Querschiffportal des Straßburger Münsters. 1220/30



Der Gerichtspfeiler im Querschiff des Straßburger Münsters. 1220/30



Westchor des Domes in Naumburg mit den Stifterfiguren. Nach 1249

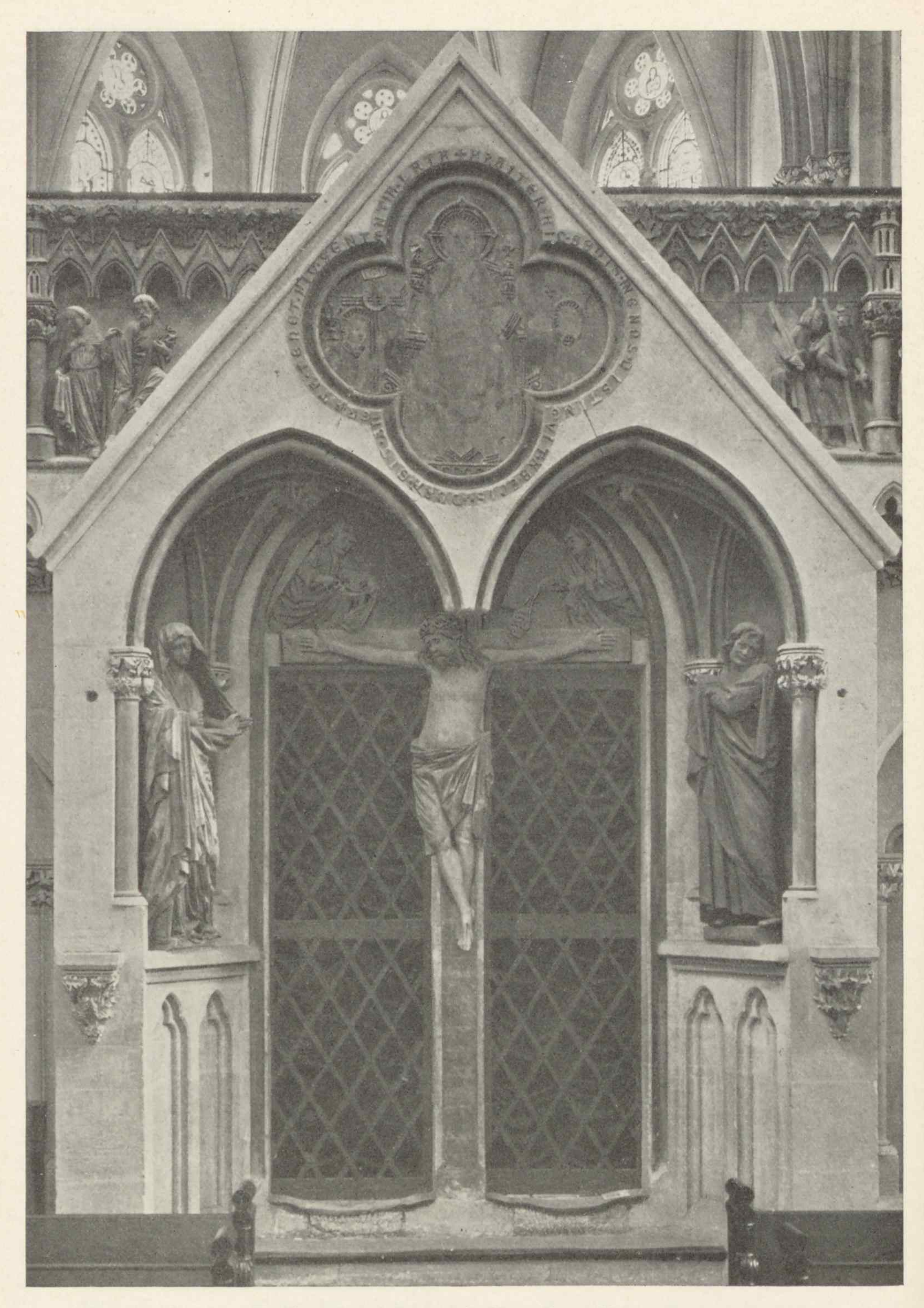


Ekkehard und Uta. Kalksteinfiguren im Westchor des Naumburger Domes. Nach 1249

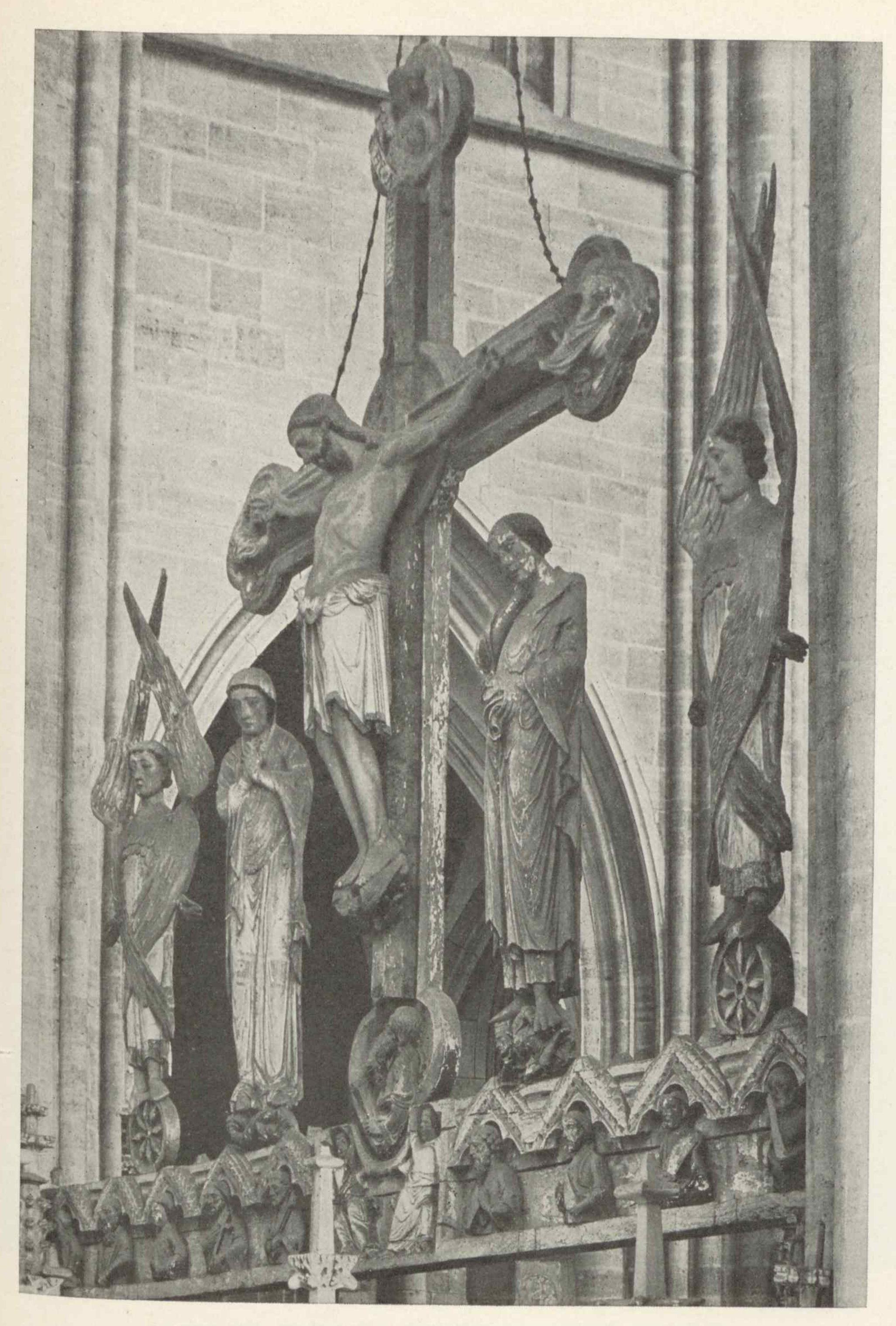
Wilhelm von Camburg

Johannes der Täufer

Kalksteinfiguren vom Westchor und Westlettner des Naumburger Domes. Um 1260



Westlettner des Domes in Naumburg. Um 1260



Triumphkreuz der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Holz. Um 1220

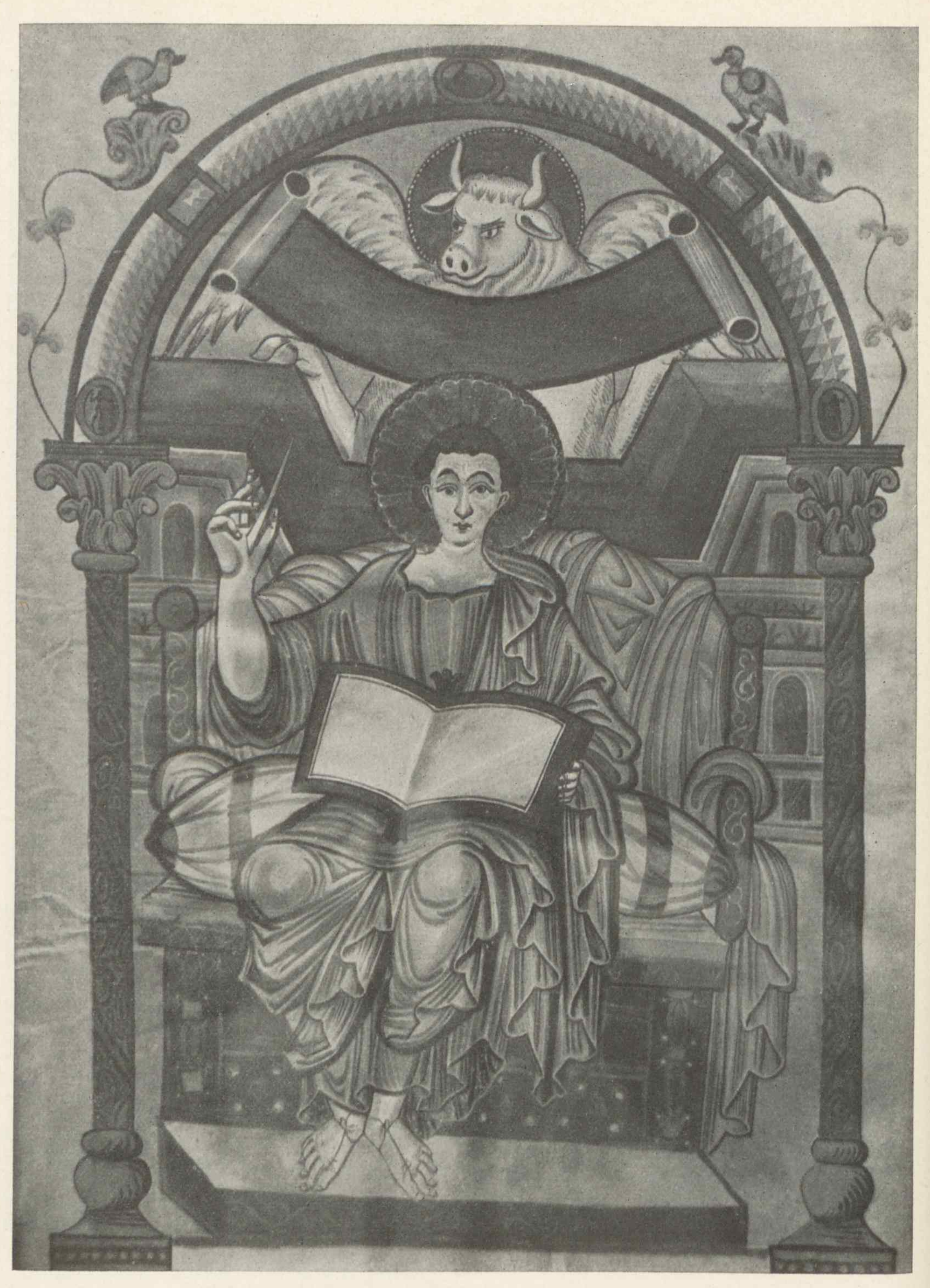


Relief vom ehemaligen Westlettner des Domes zu Mainz. Um 1239

Relief vom Westlettner des Domes zu Naumburg. Um 1260



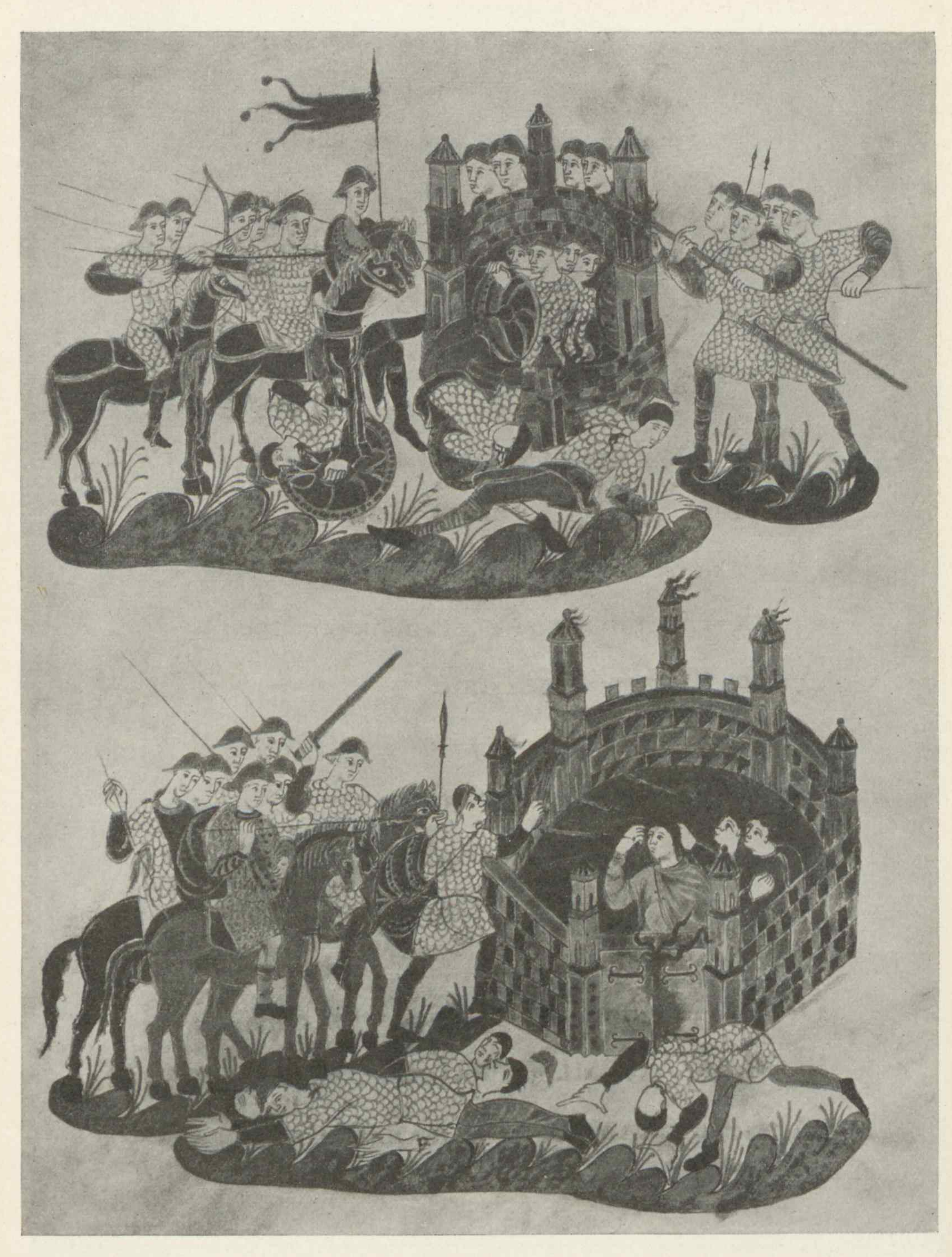
Die Evangelisten. Aus einem Aachener Evangeliar. Anfang 9. Jahrh. Aachen, Münsterschatz



Der Evangelist Lukas. Aus dem Evangeliar der Äbtissin Ada. Anfang 9. Jahrh. Trier, Stadtbibliothek



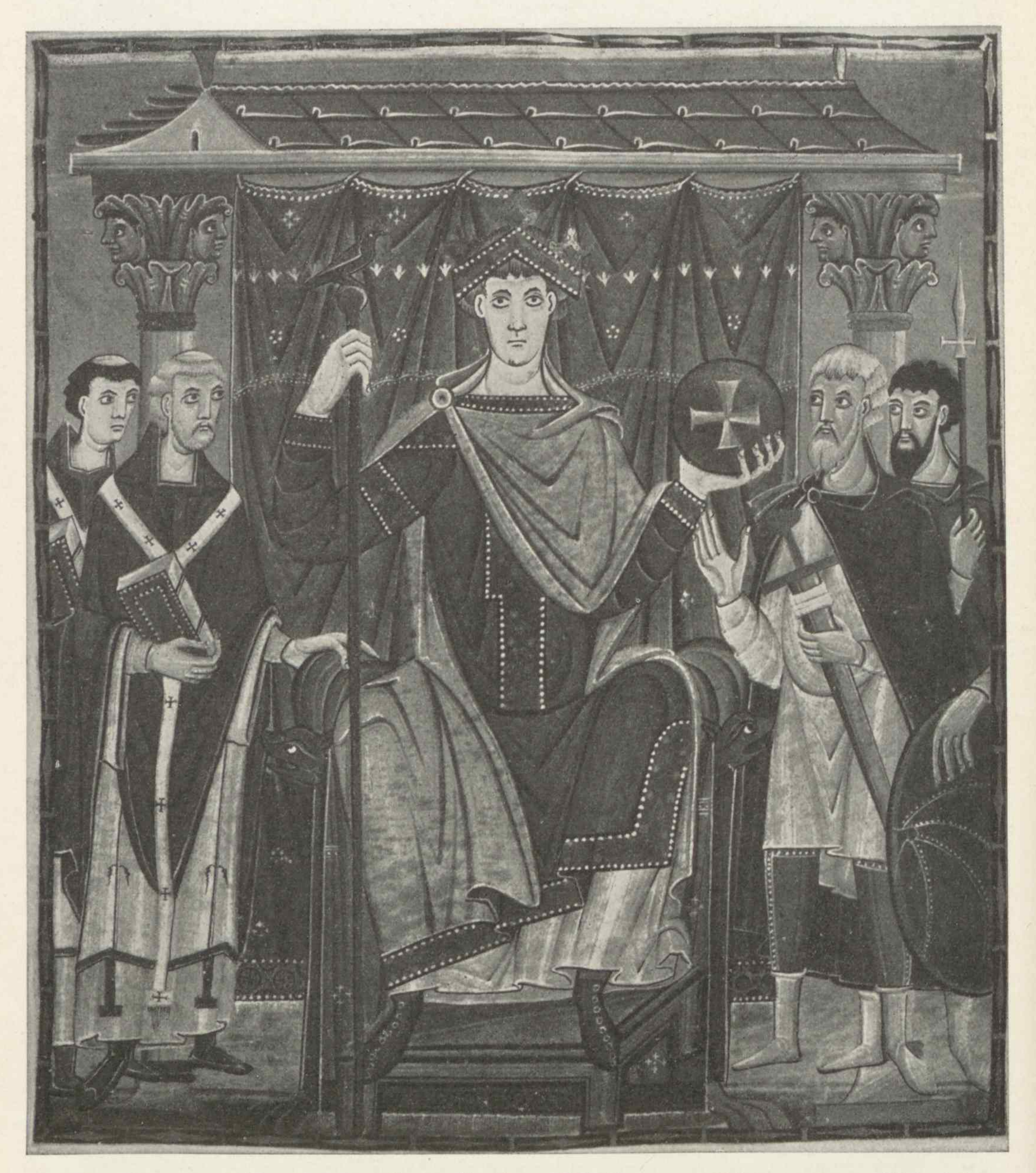
Der Evangelist Lukas. Aus dem Evangeliar Kaiser Ottos III. Um 1000. München, Staatsbibliothek



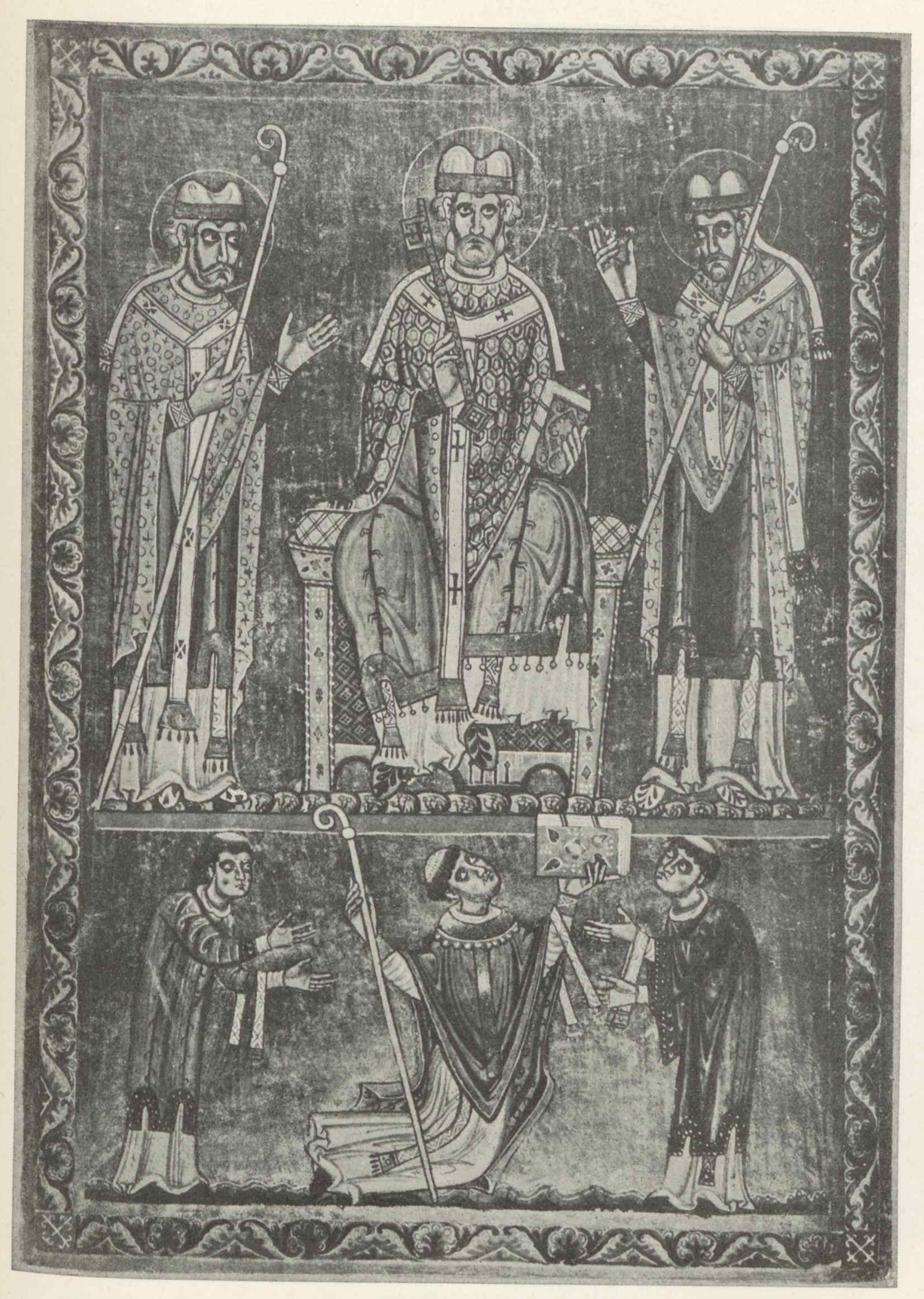
Belagerung und Einnahme einer Stadt. Aus dem Goldenen Psalter. 2. Hälfte 9. Jahrh.
St. Gallen, Stiftsbibliothek



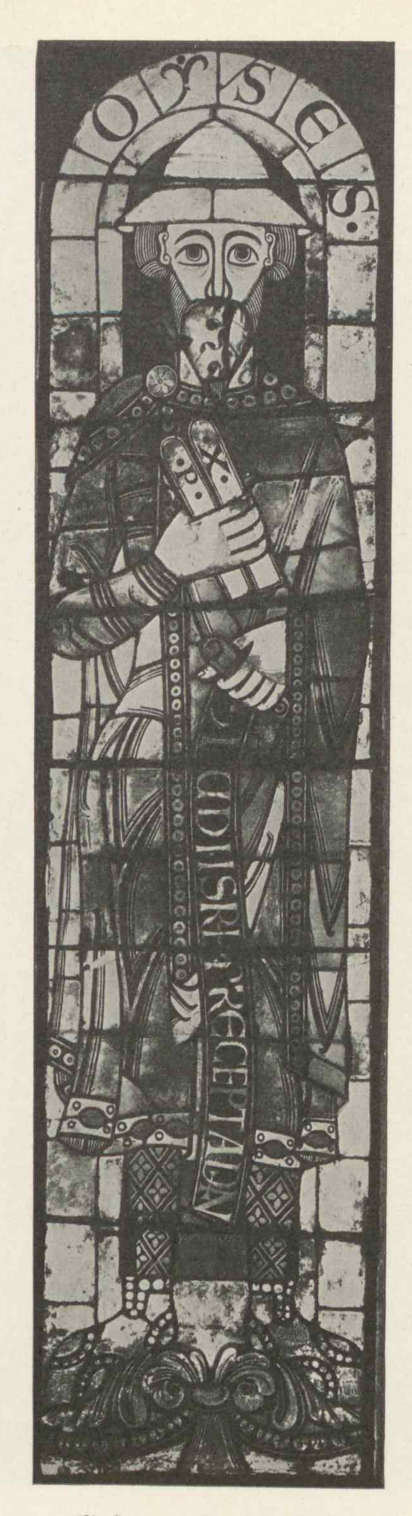
Meeressturm. Aus dem Evangeliar der Äbtissin Hitda von Meschede. 1. Hälfte 11. Jahrh.
Darmstadt, Landesbibliothek

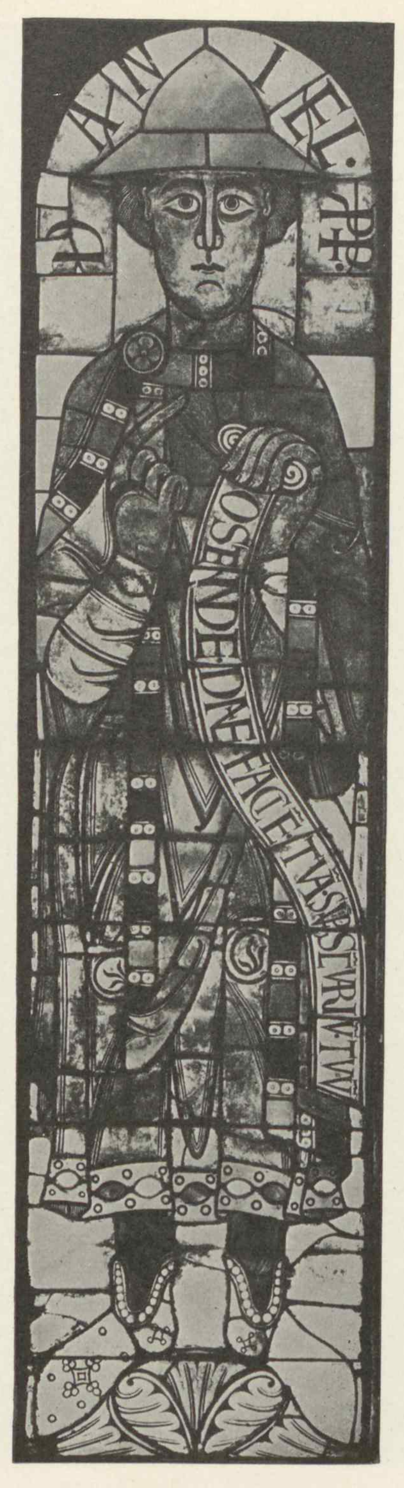


Der thronende Kaiser. Aus dem Evangeliar Ottos III. Um 1000. München, Staatsbibliothek

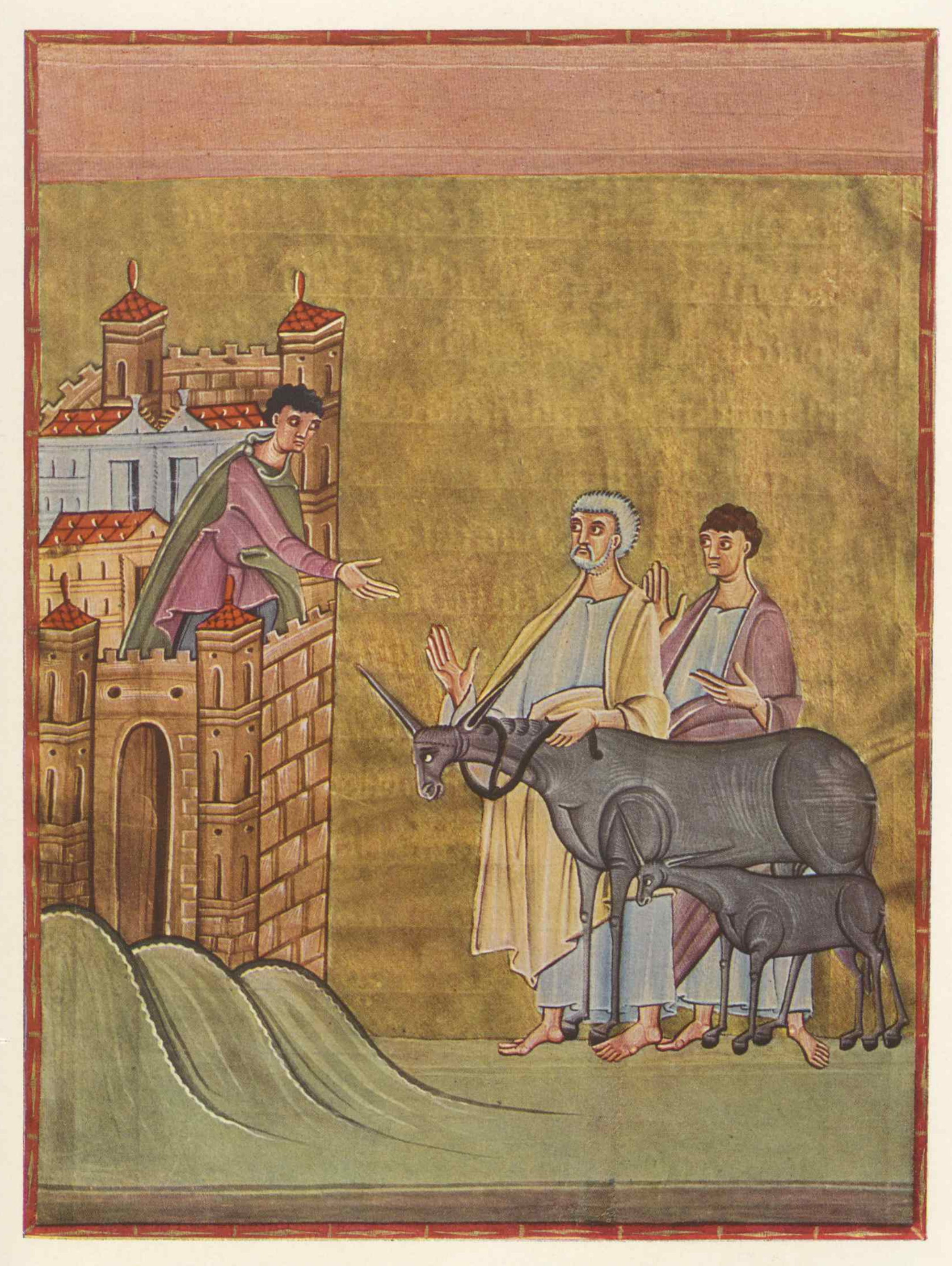


Widmungsblatt eines Salzburger Antiphonars. Um 1150. Salzburg, Abtei St. Peter

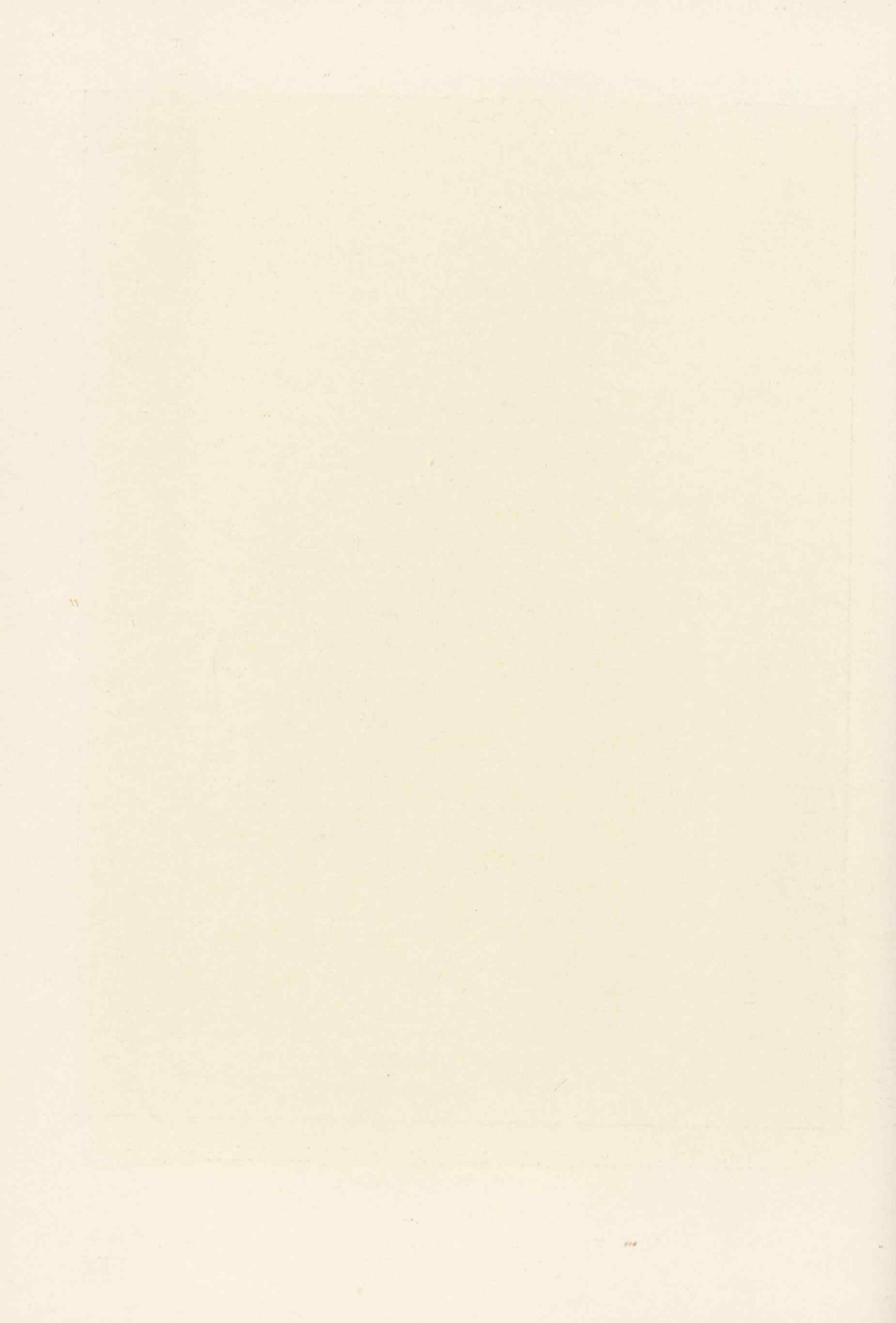


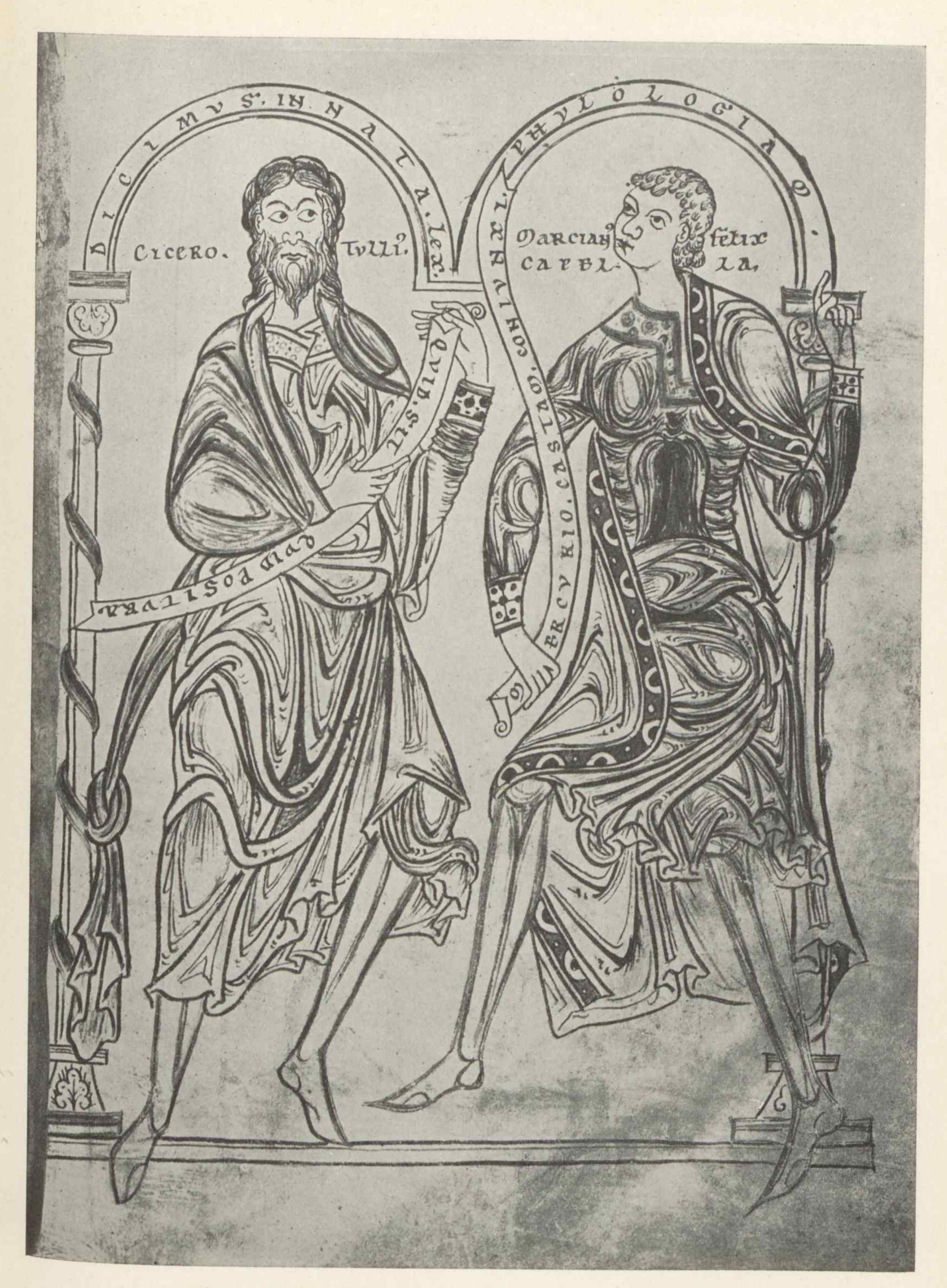


Moses und Daniel. Glasgemälde im Dom zu Augsburg. 12. Jahrh.



Die Jünger mit der Eselin. Aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. 1002/14.
München, Staatsbibliothek

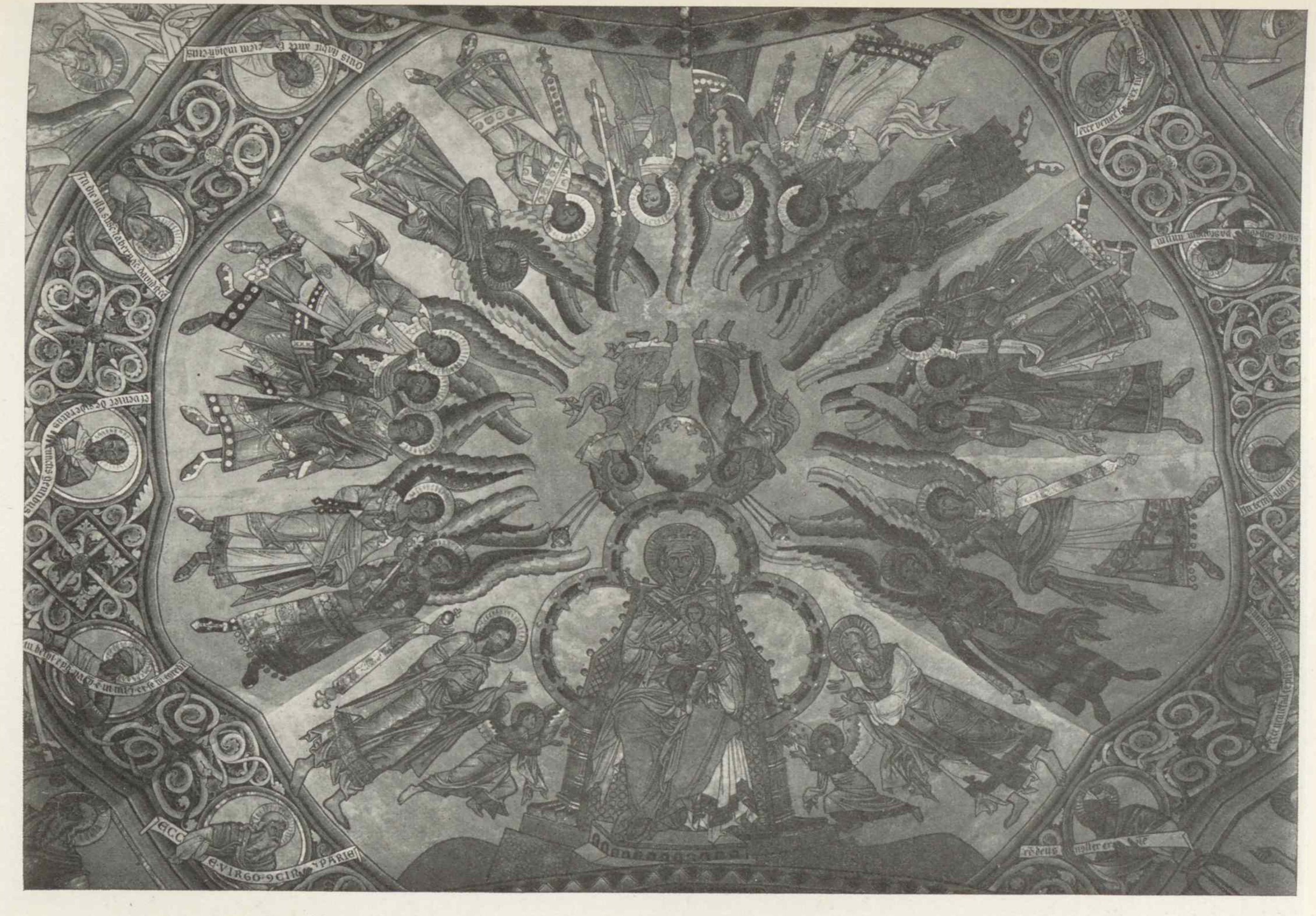




Cicero und Marcianus Capella als Vertreter der freien Künste
Aus einem Musiktraktat vom Anfang des 13. Jahrh. München, Staatsbibliothek



Wandmalereien im Nonnenchor des Domes in Gurk. 13. Jahrh.

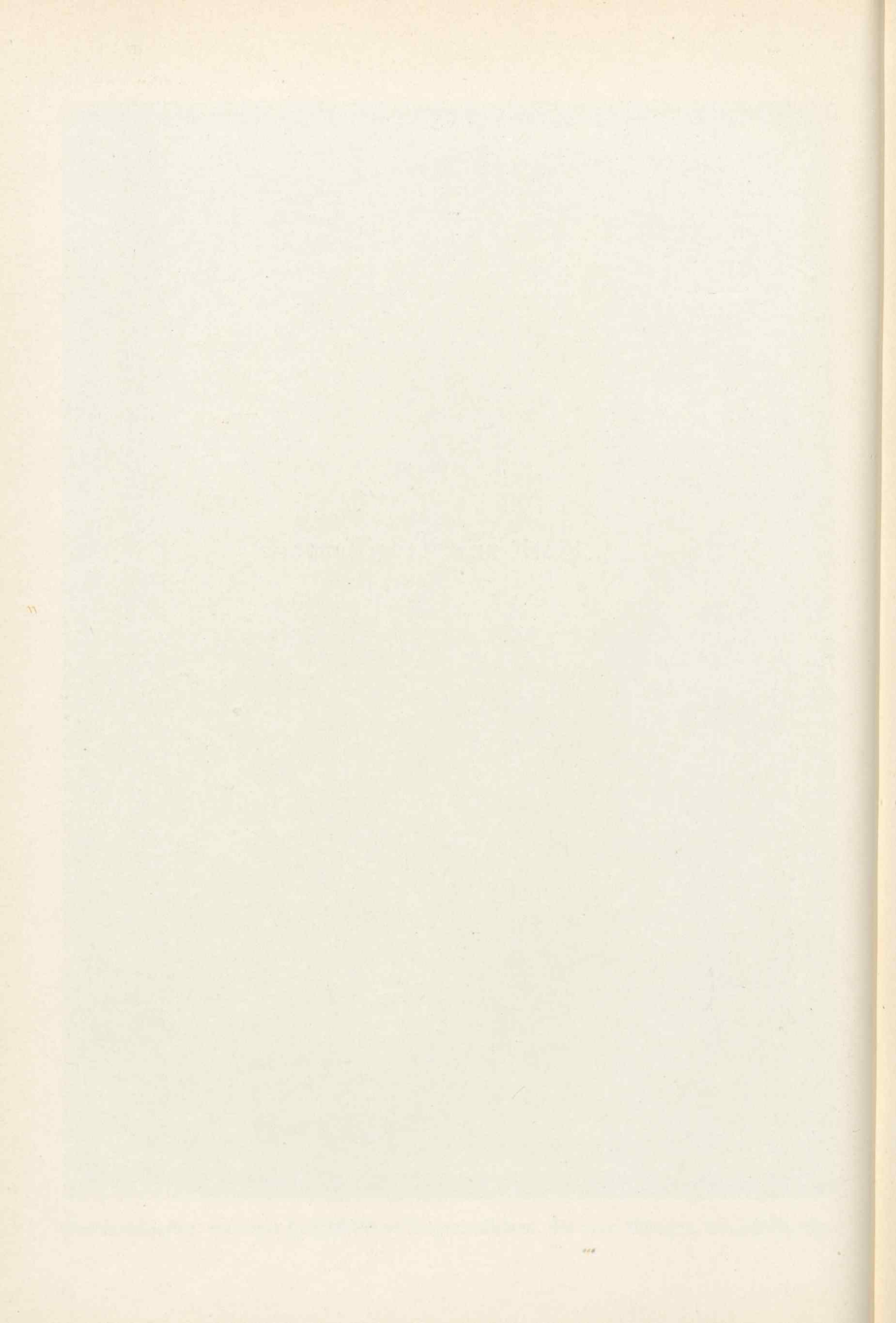


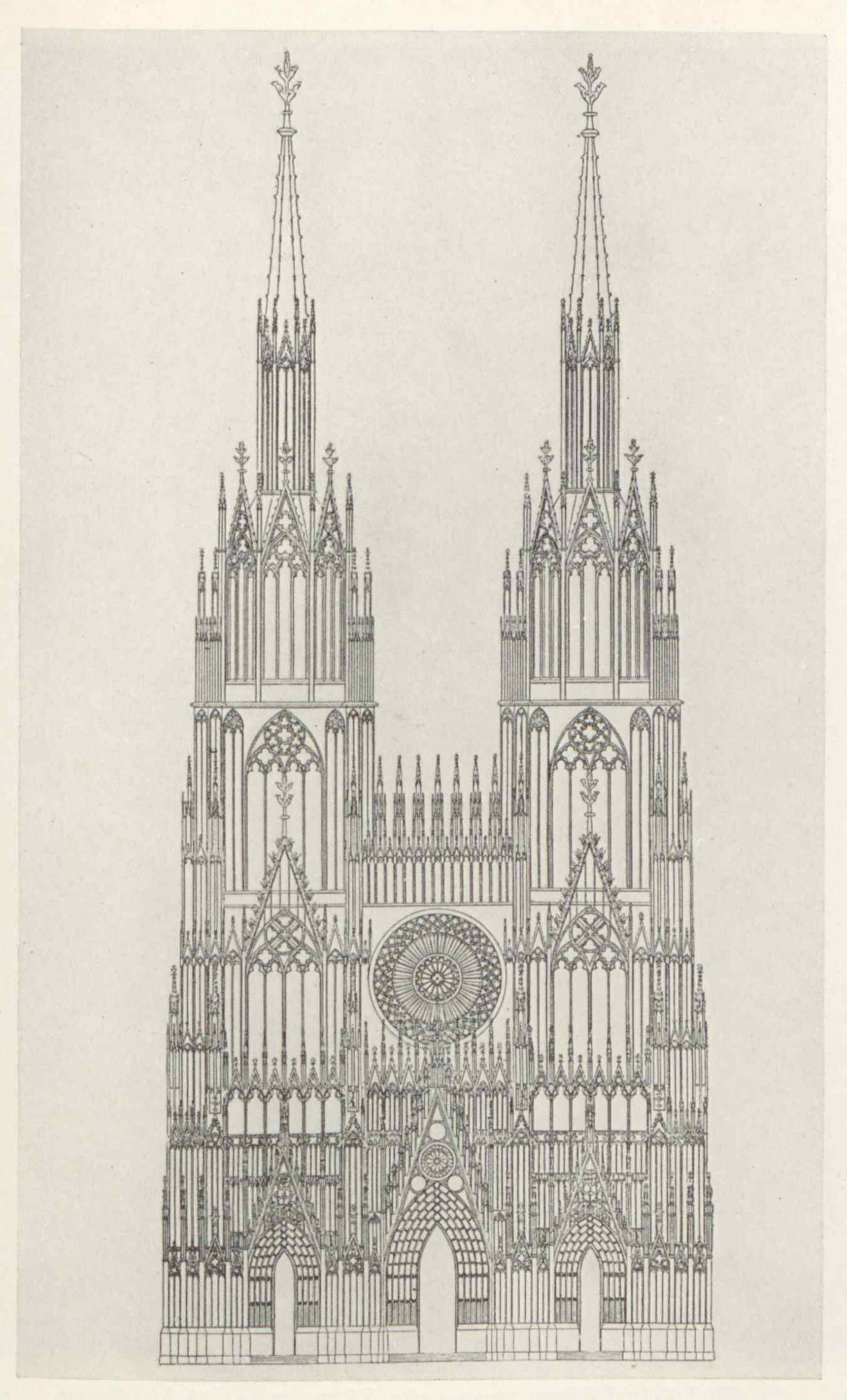
Madonna in der Glorie. Deckenmalerei im Chor von St. Maria zur Höhe in Soest. Um 1230



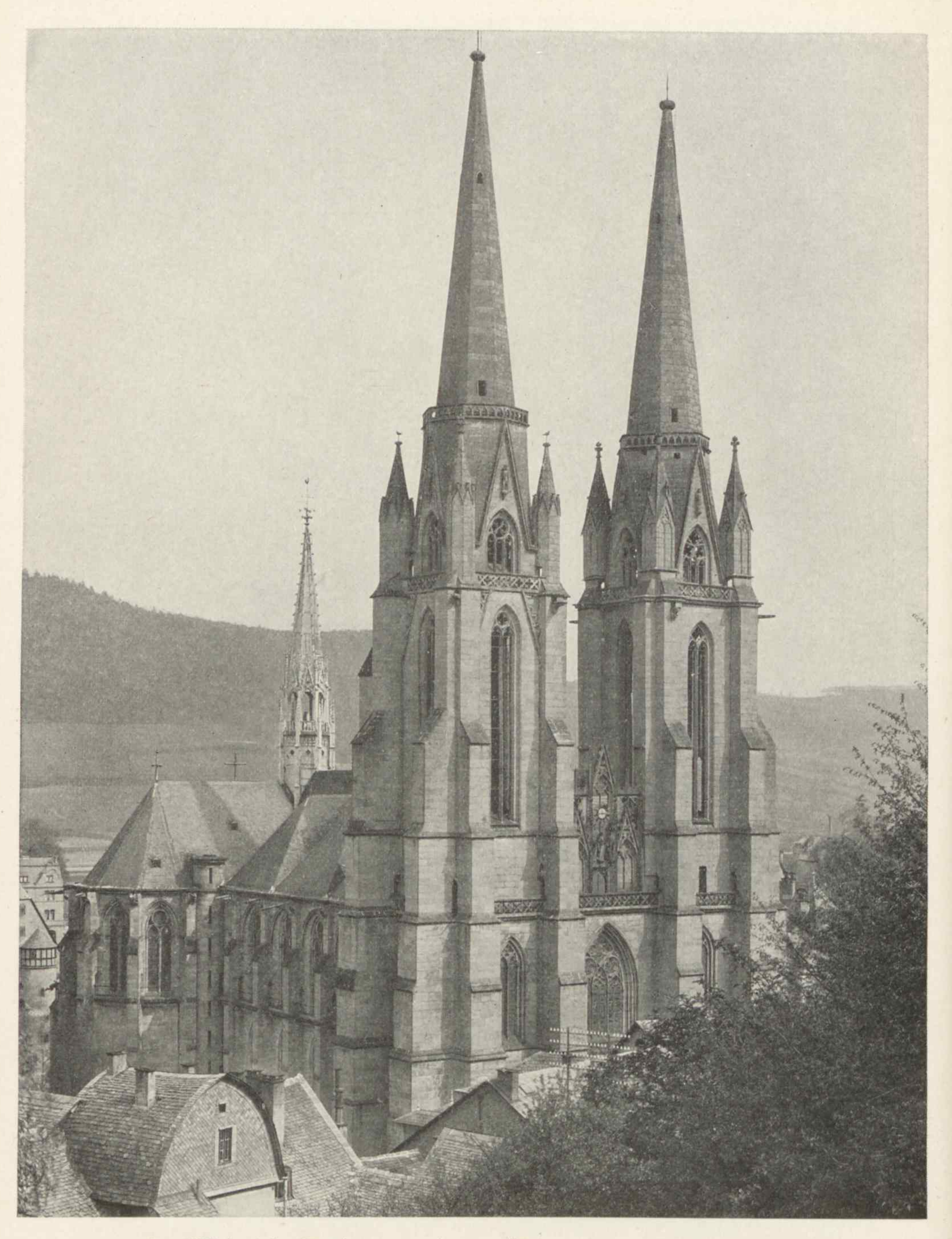
Waldlandschaften. Aus einer Handschrift von Vagantenliedern. Um 1225. München, Staatsbibliothek

Gotik und Renaissance

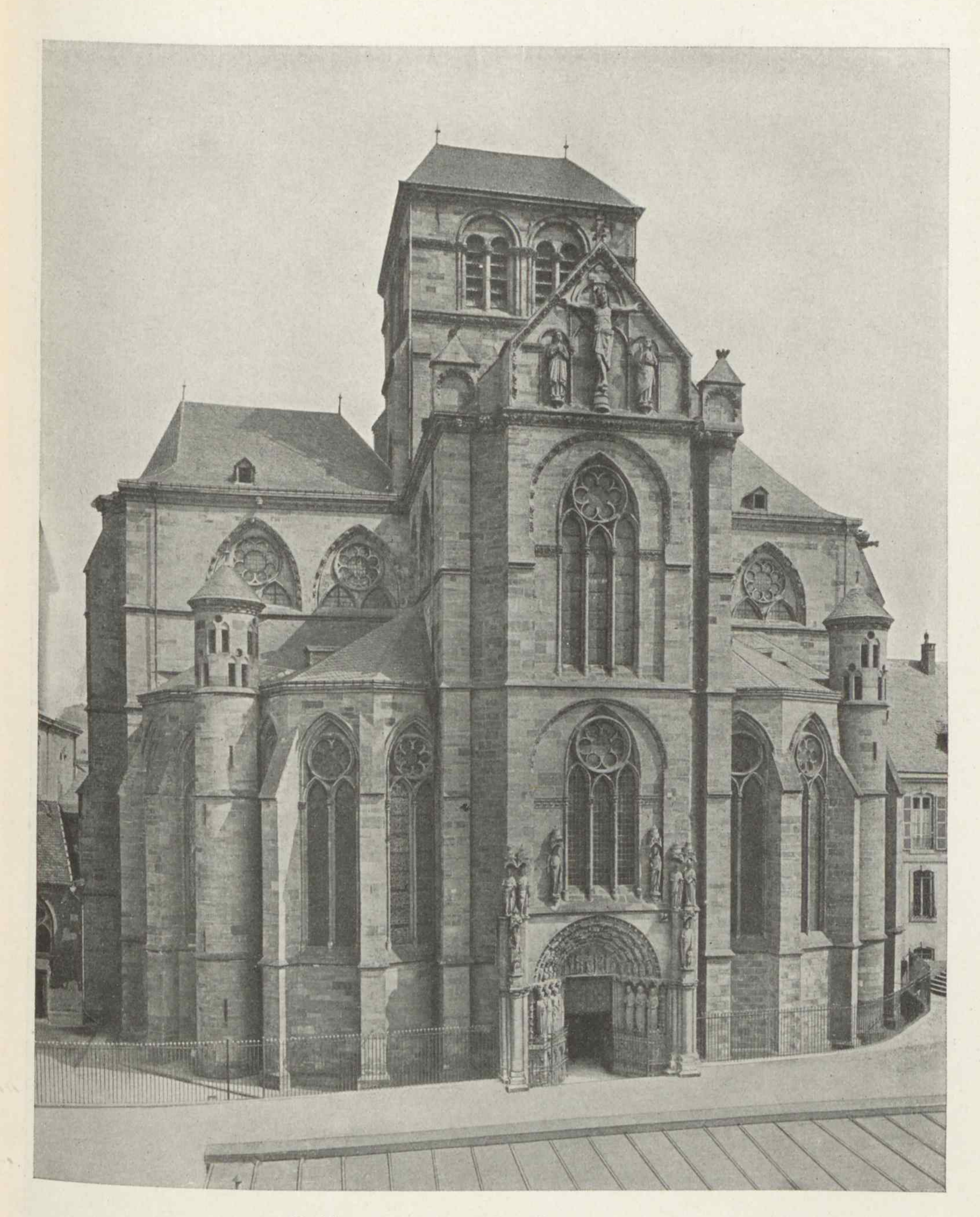




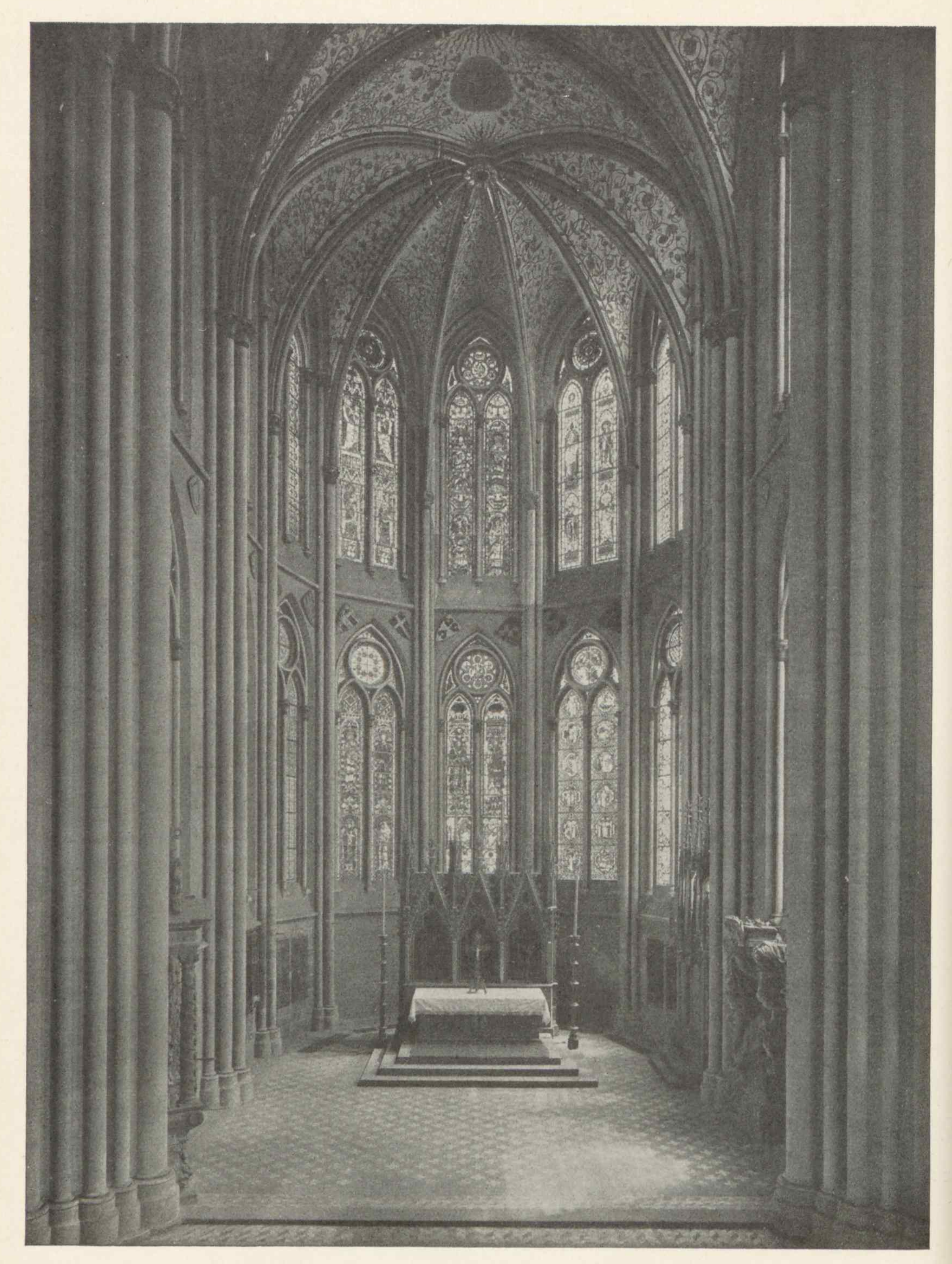
Entwurf zur Fassade des Straßburger Münsters. Riß B. Um 1280.
Straßburg, Münsterarchiv



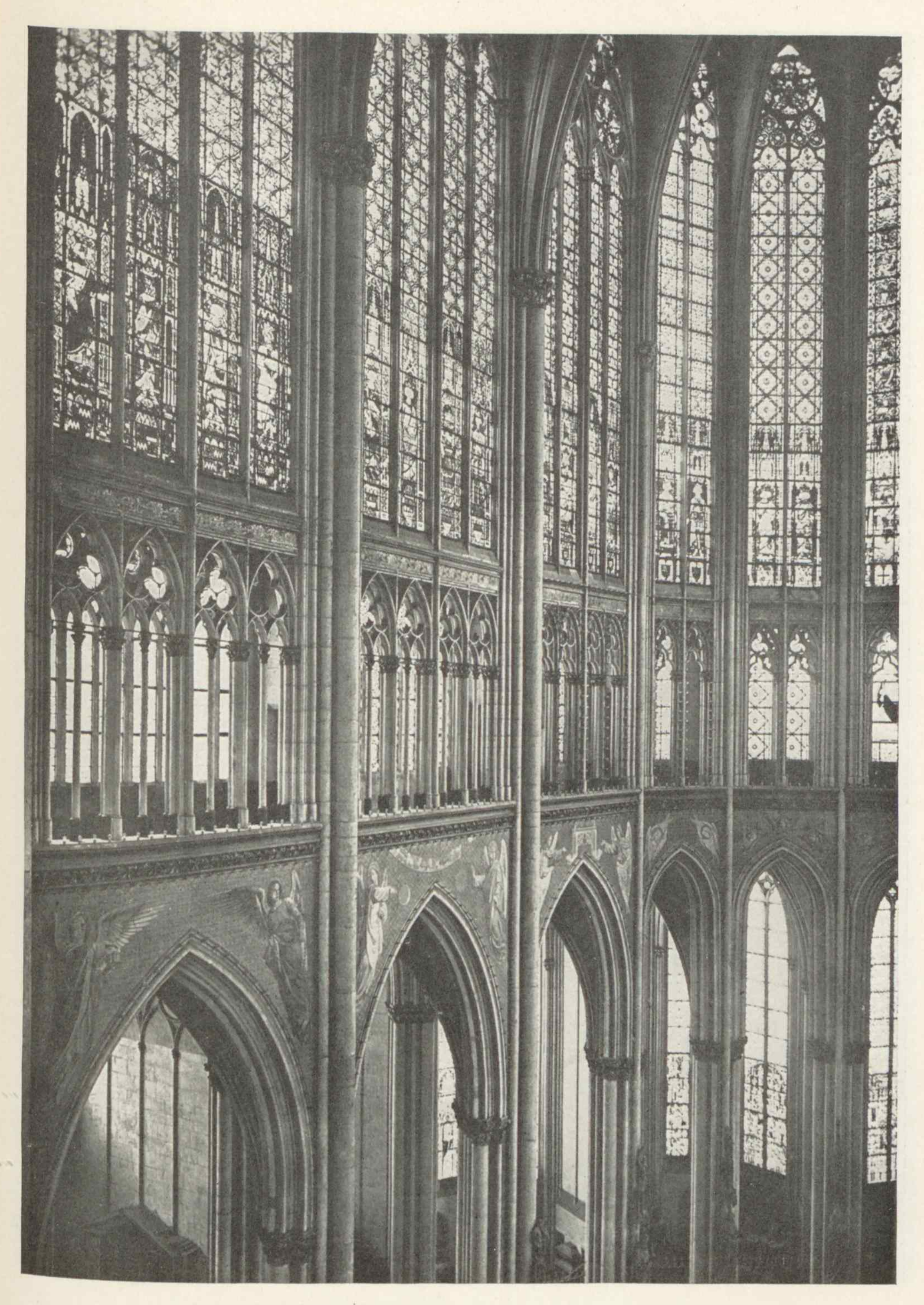
St. Elisabeth in Marburg. 1235—1283. Türme im 14. Jahrh. vollendet



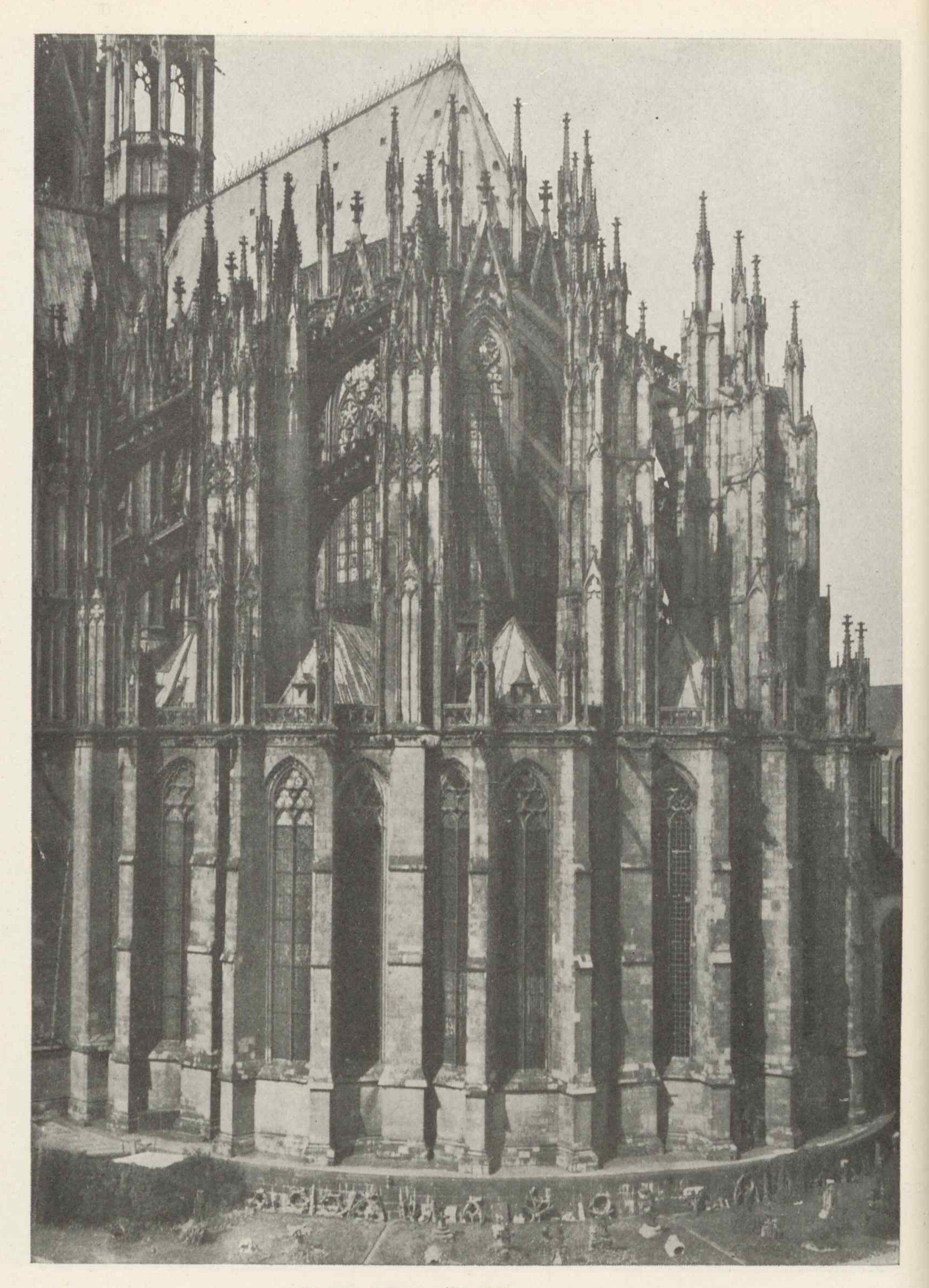
Liebfrauenkirche in Trier. Vor 1243—1253



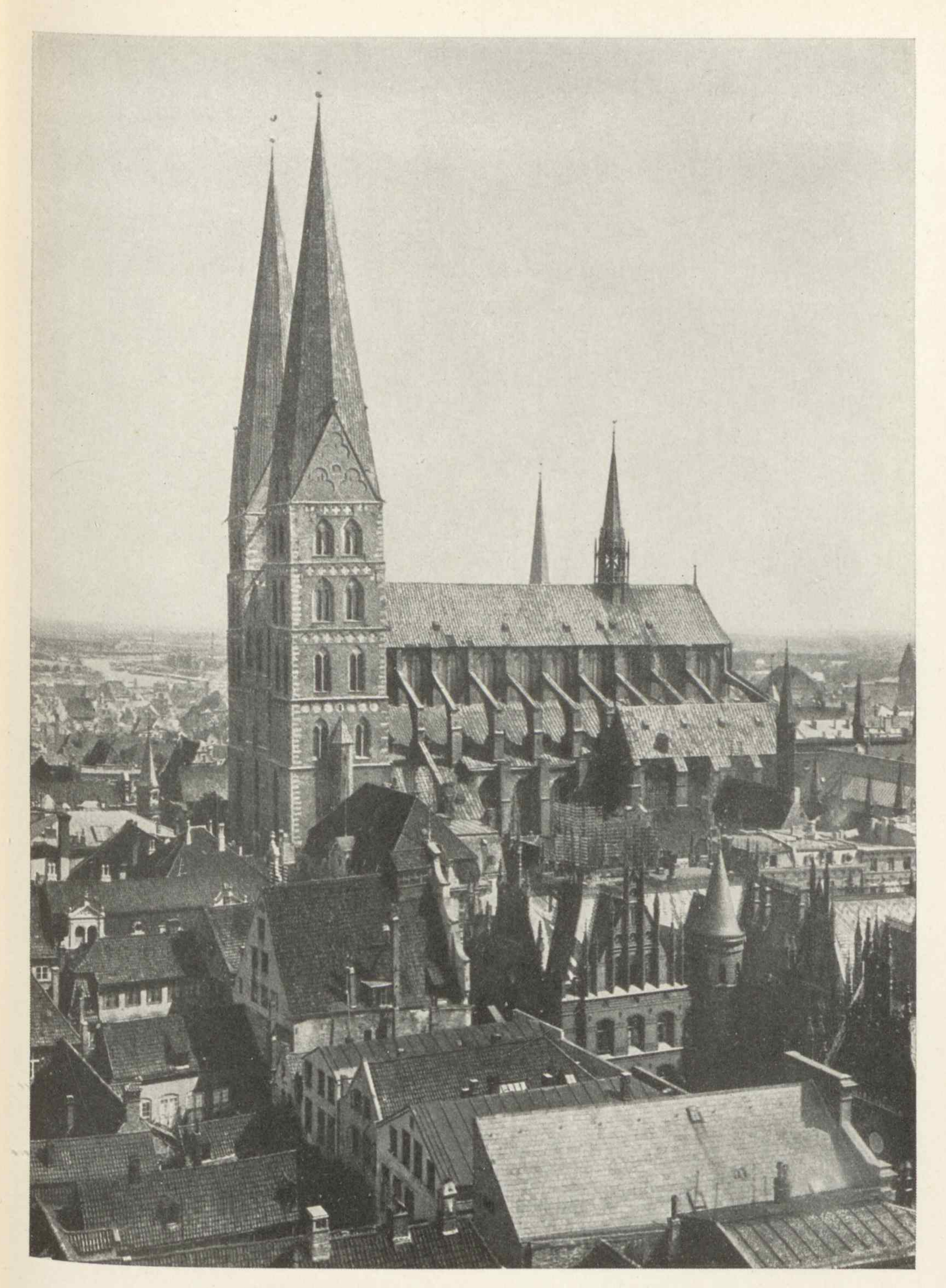
Ostchor von St. Elisabeth in Marburg. 1235—1249



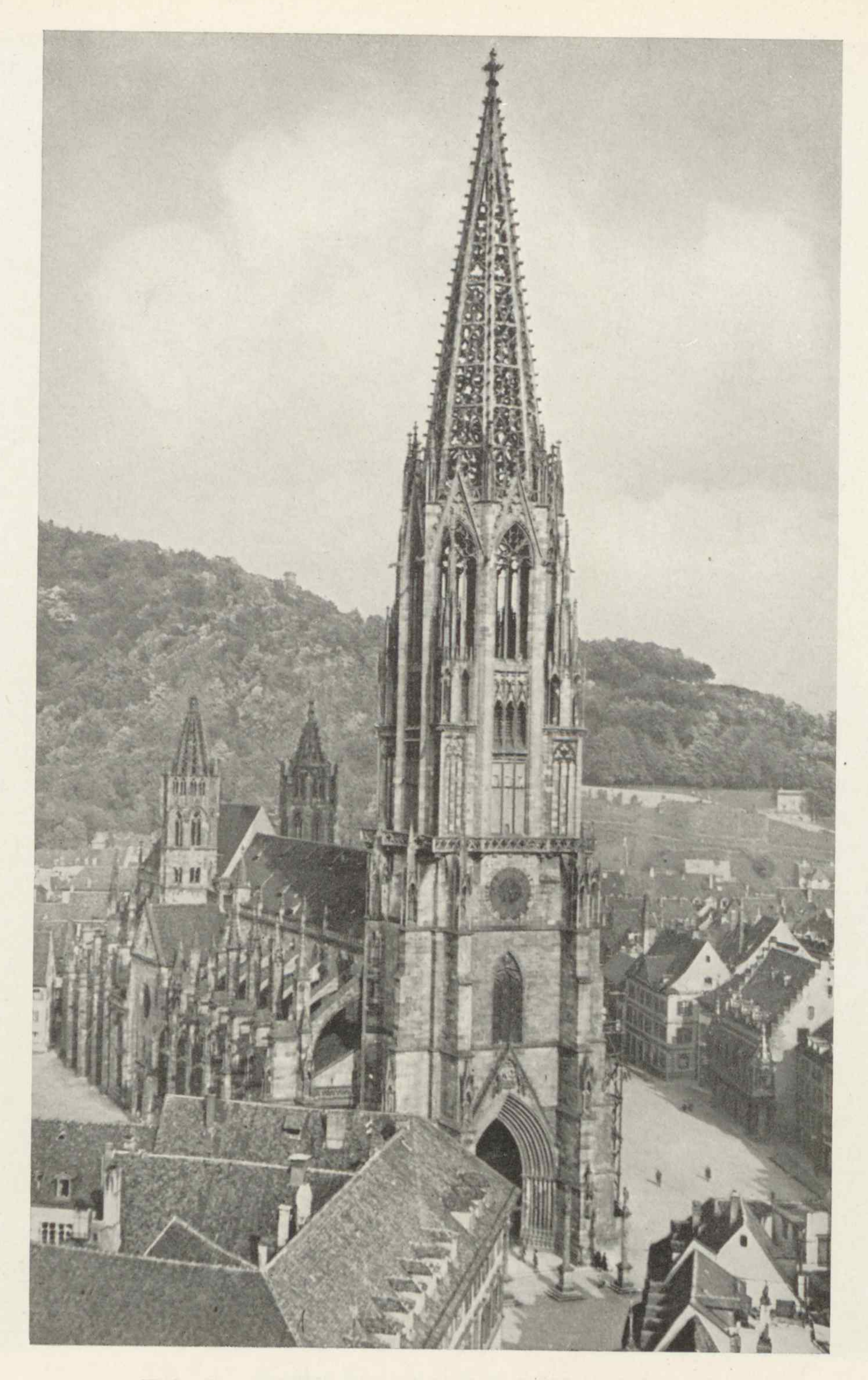
Inneres des Kölner Domchores. 1248—1322



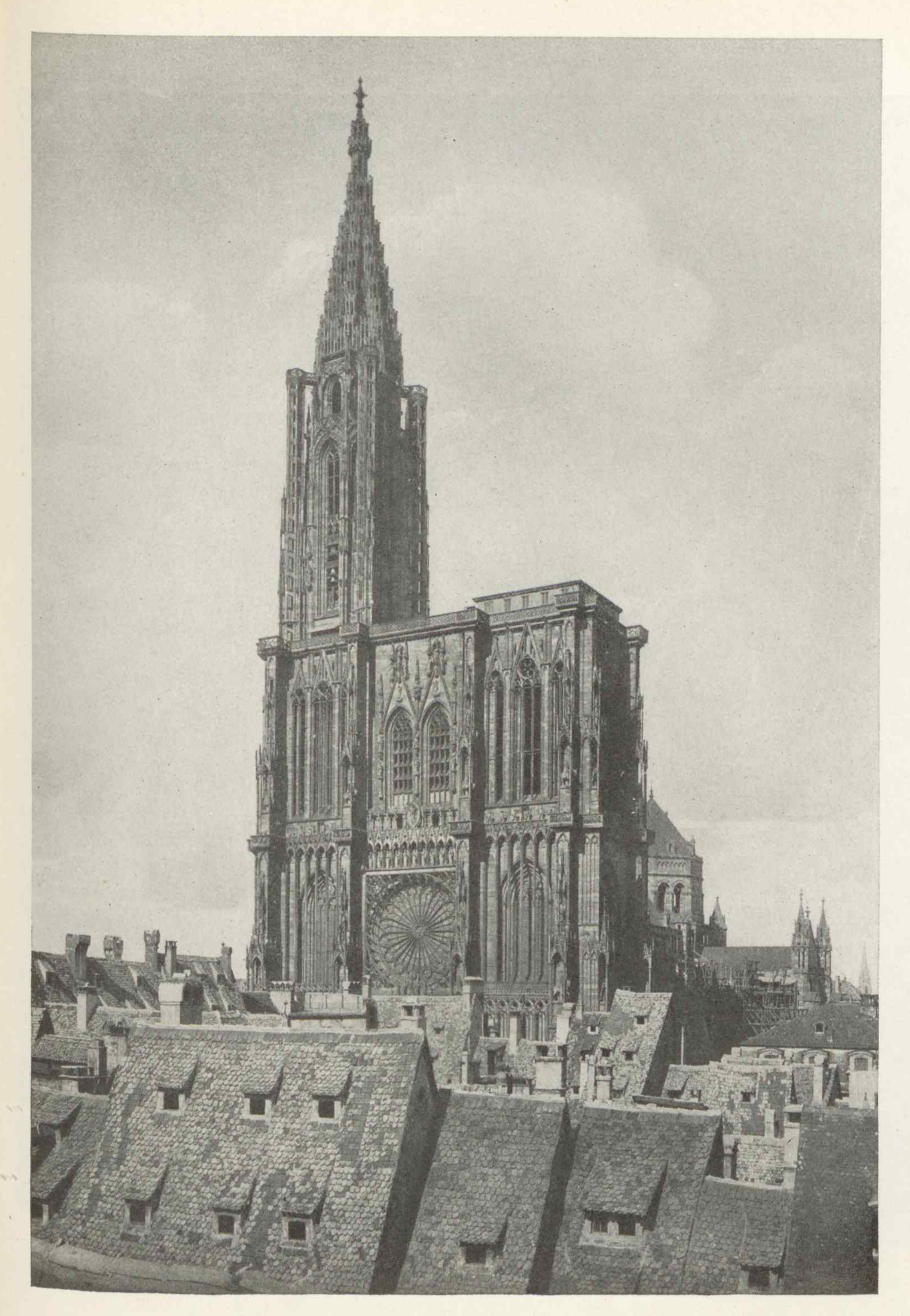
Chor des Domes in Köln. 1248—1322



Marienkirche in Lübeck. Etwa 1260—1300. Türme 1304—1350



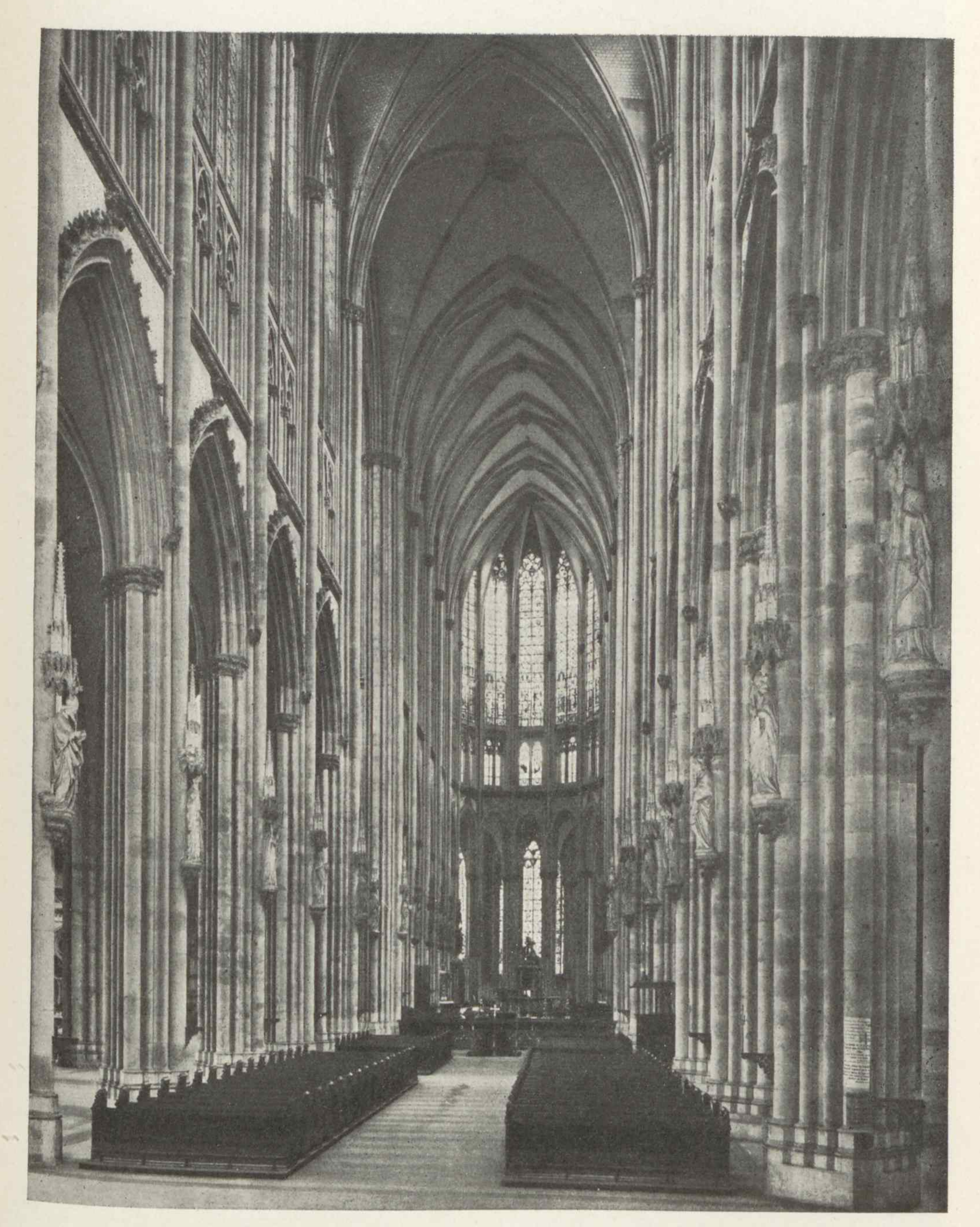
Westturm des Münsters in Freiburg i. Br. Etwa 1270—1350



Fassade des Münsters in Straßburg. 1275—1439



Inneres der Liebfrauenkirche in Trier. Vor 1243—1253



Langhaus des Domes in Köln. Etwa 1320—1350. (Im 19. Jahrh. vollendet)



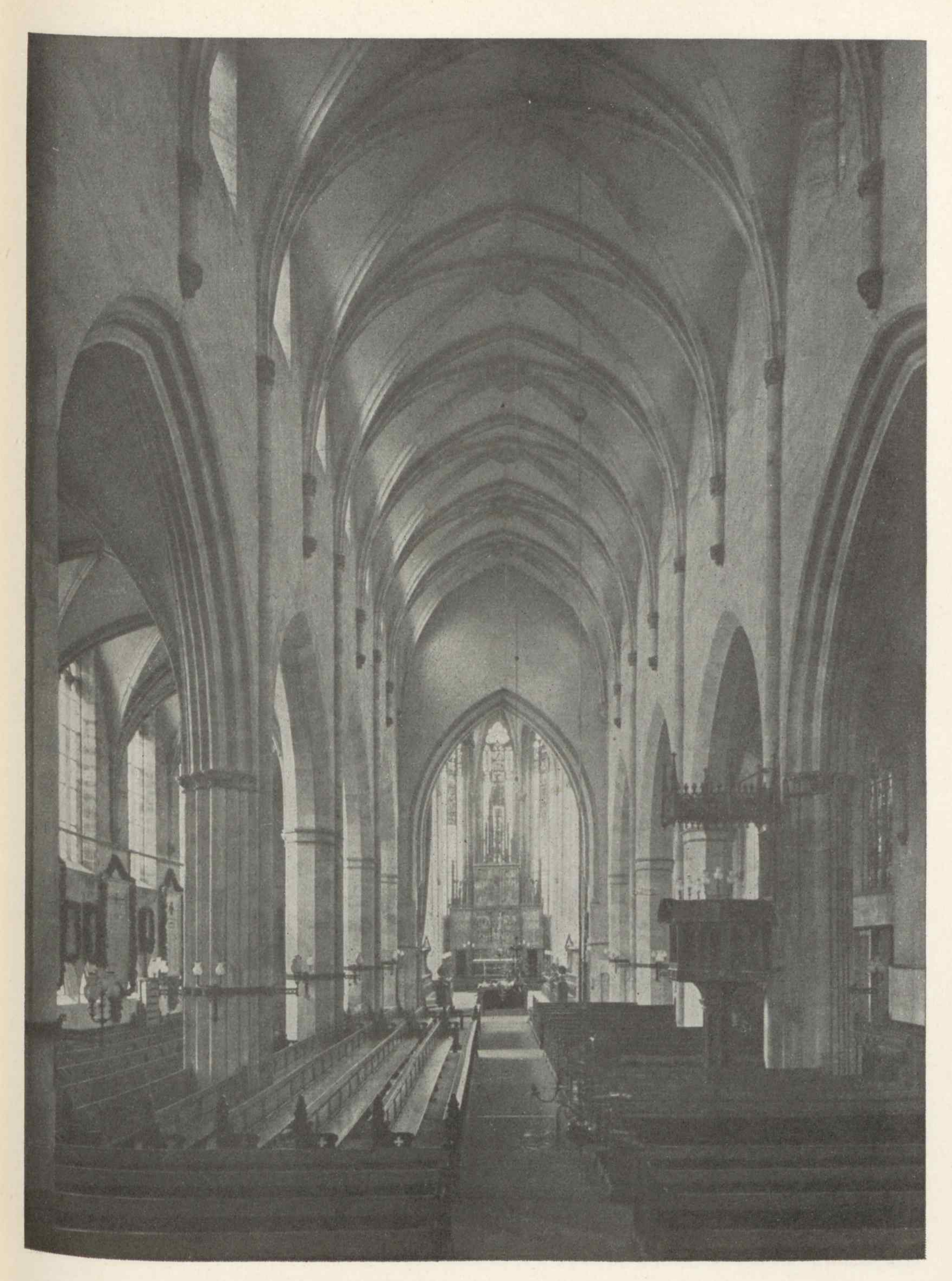
Inneres des Domes in Minden i. W. Um 1270



Nordansicht des Domes in Minden i. W. Um 1270



Inneres der Wiesenkirche in Soest. Mitte 14. Jahrh.



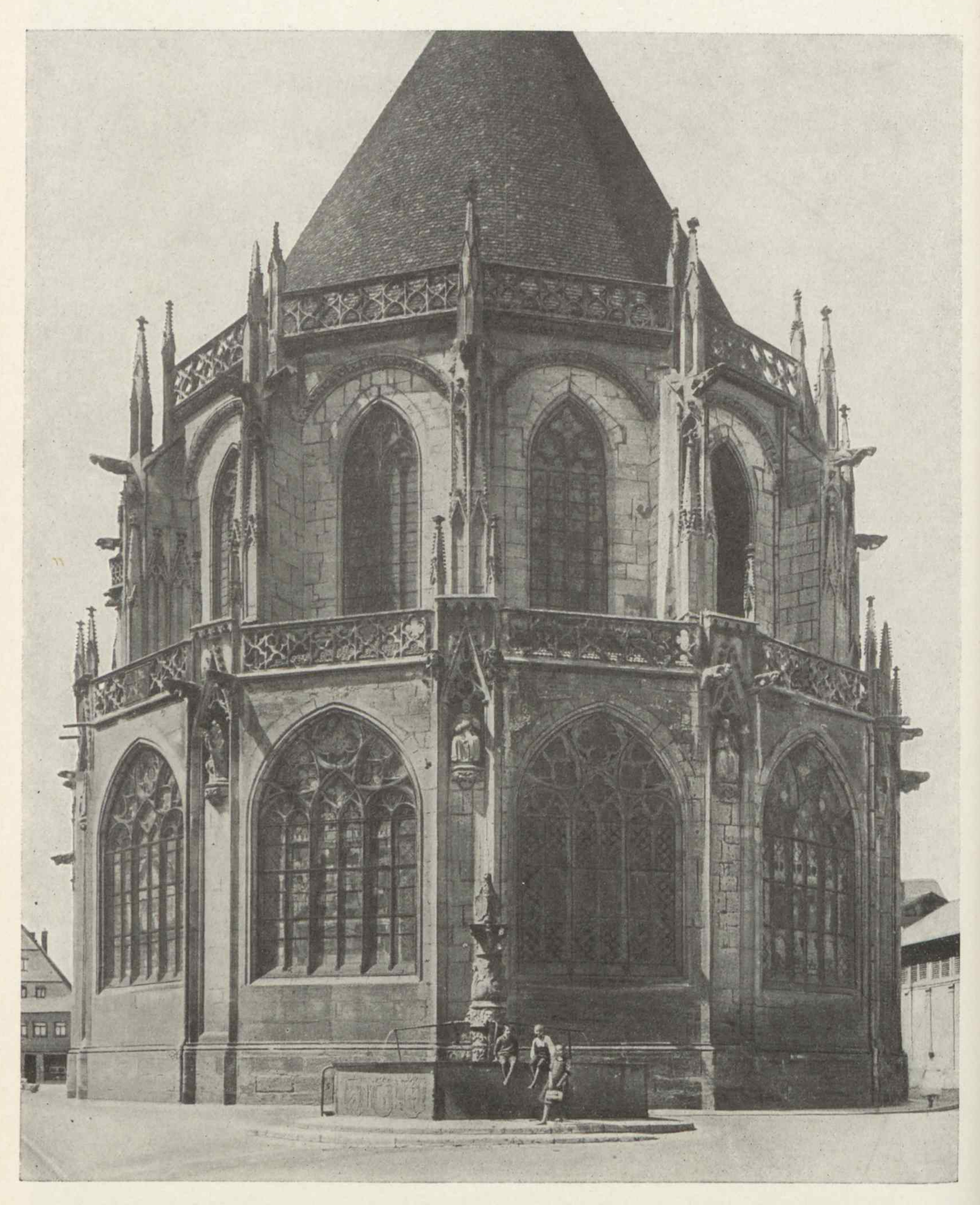
Inneres der Barfüßerkirche in Erfurt. 1. Hälfte 14. Jahrh.



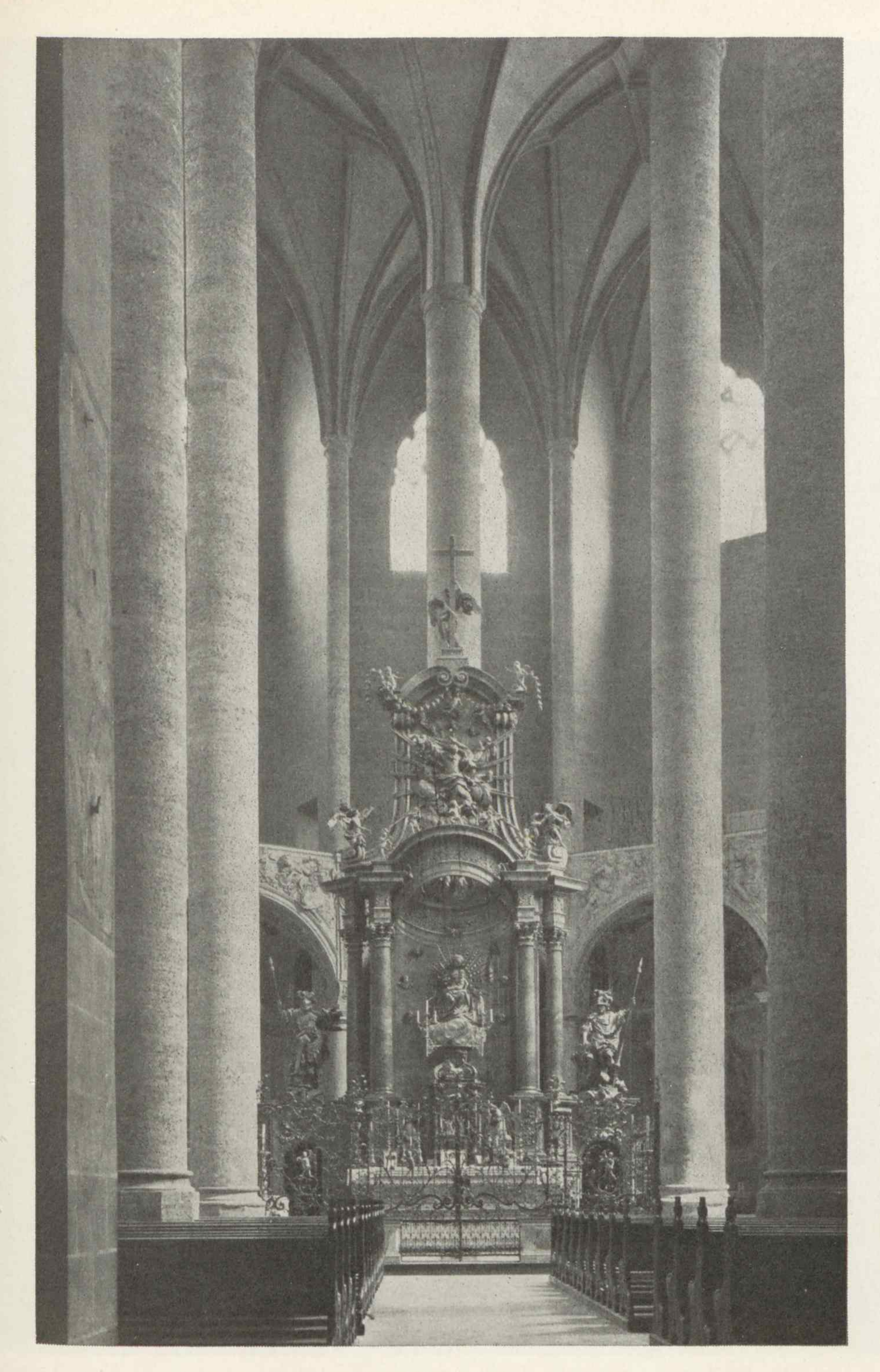
Inneres der Marienkirche in Stargard. 14.—15. Jahrh.



Inneres der Nikolaikirche in Wismar. 14.—15. Jahrh.



Heinrich Parler: Chor der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd. 1351 begonnen



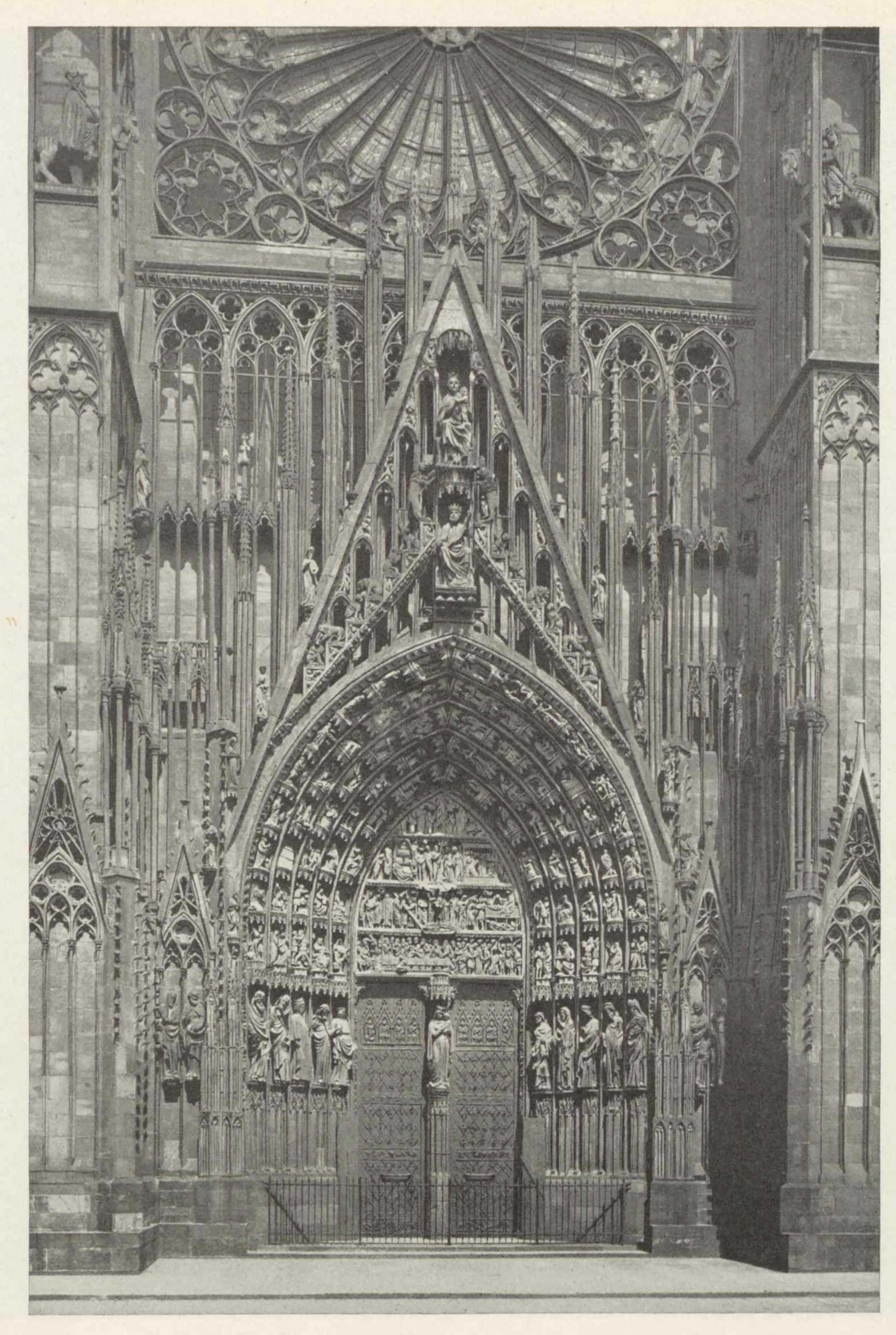
Hans Stethaimer: Chor der Franziskanerkirche in Salzburg. 1408 begonnen



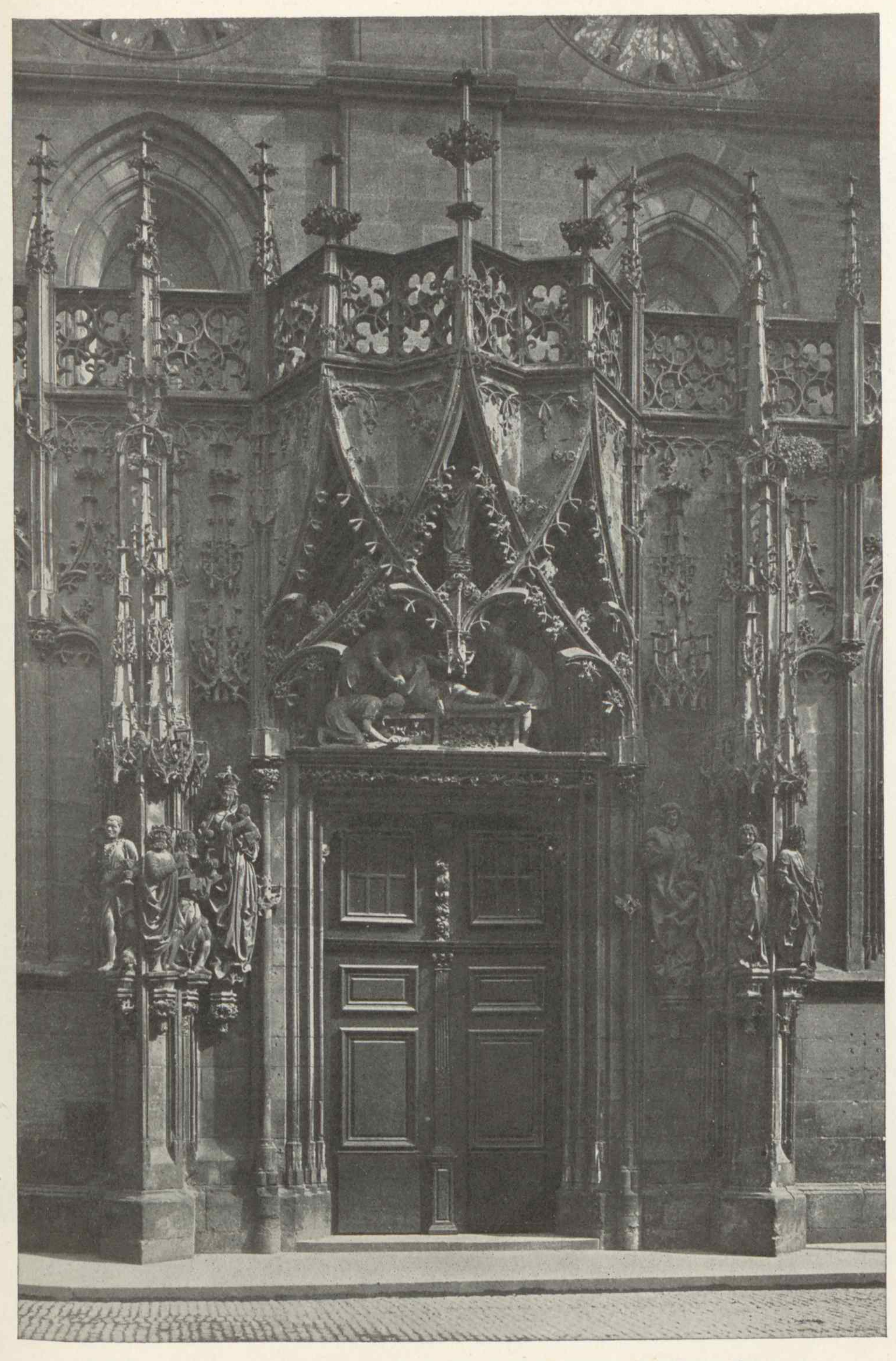
Nikolaus Eseler: Inneres von St. Georg in Dinkelsbühl. 1448—1499



Peter von Pirna: Inneres der Marienkirche in Pirna. 1504—1546



Westportal des Straßburger Münsters. Um 1300



Jakob von Landshut: Laurentiusportal des Straßburger Münsters. Um 1500



Hans Hueber: Modell der Kirche „Zur Schönen Maria" (Neupfarrkirche) in Regensburg. 1519.
Regensburg, Rathaus



Fassade der Stadtkirche in Bückeburg. 1613



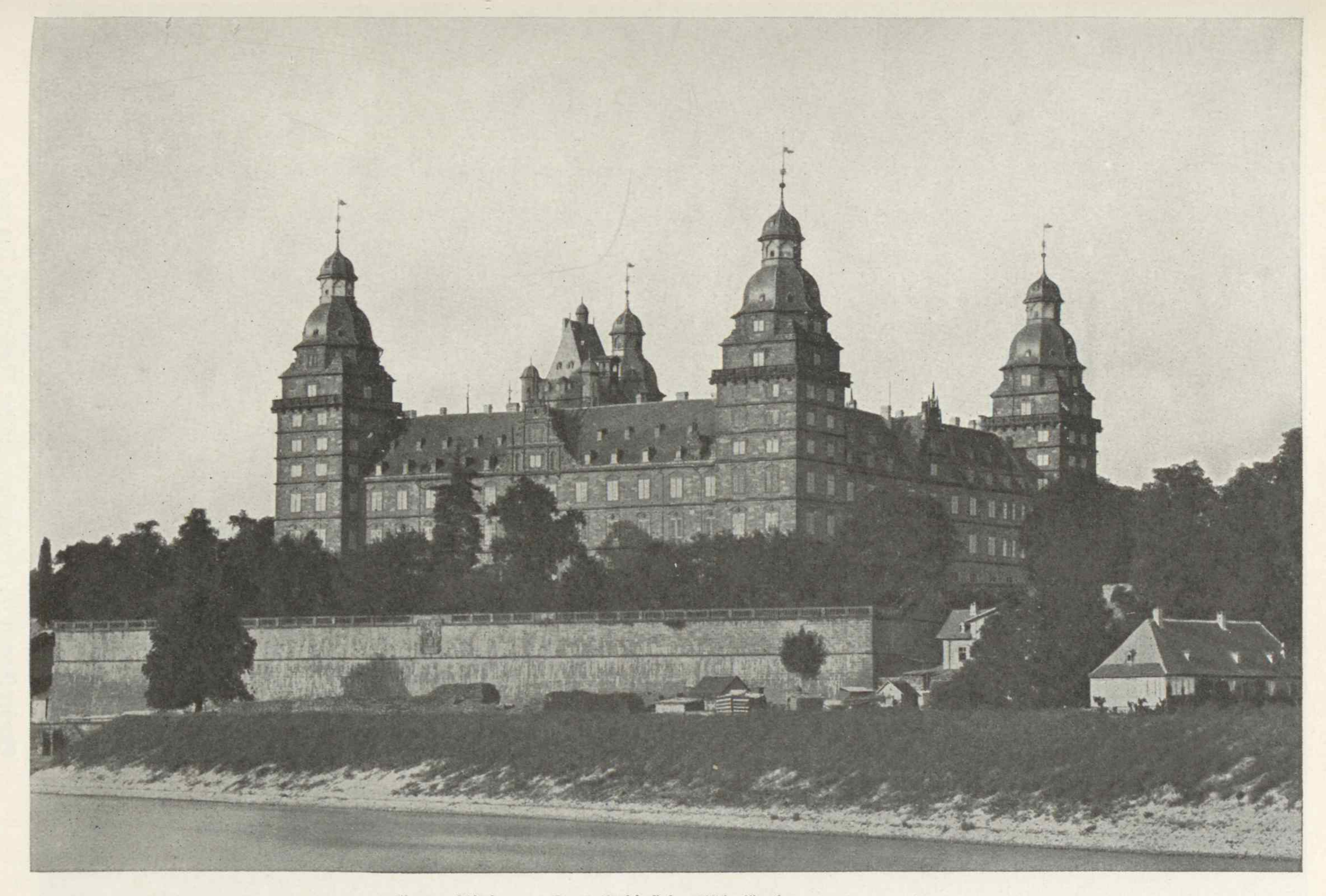
Inneres von St. Michael in München. 1583—1597



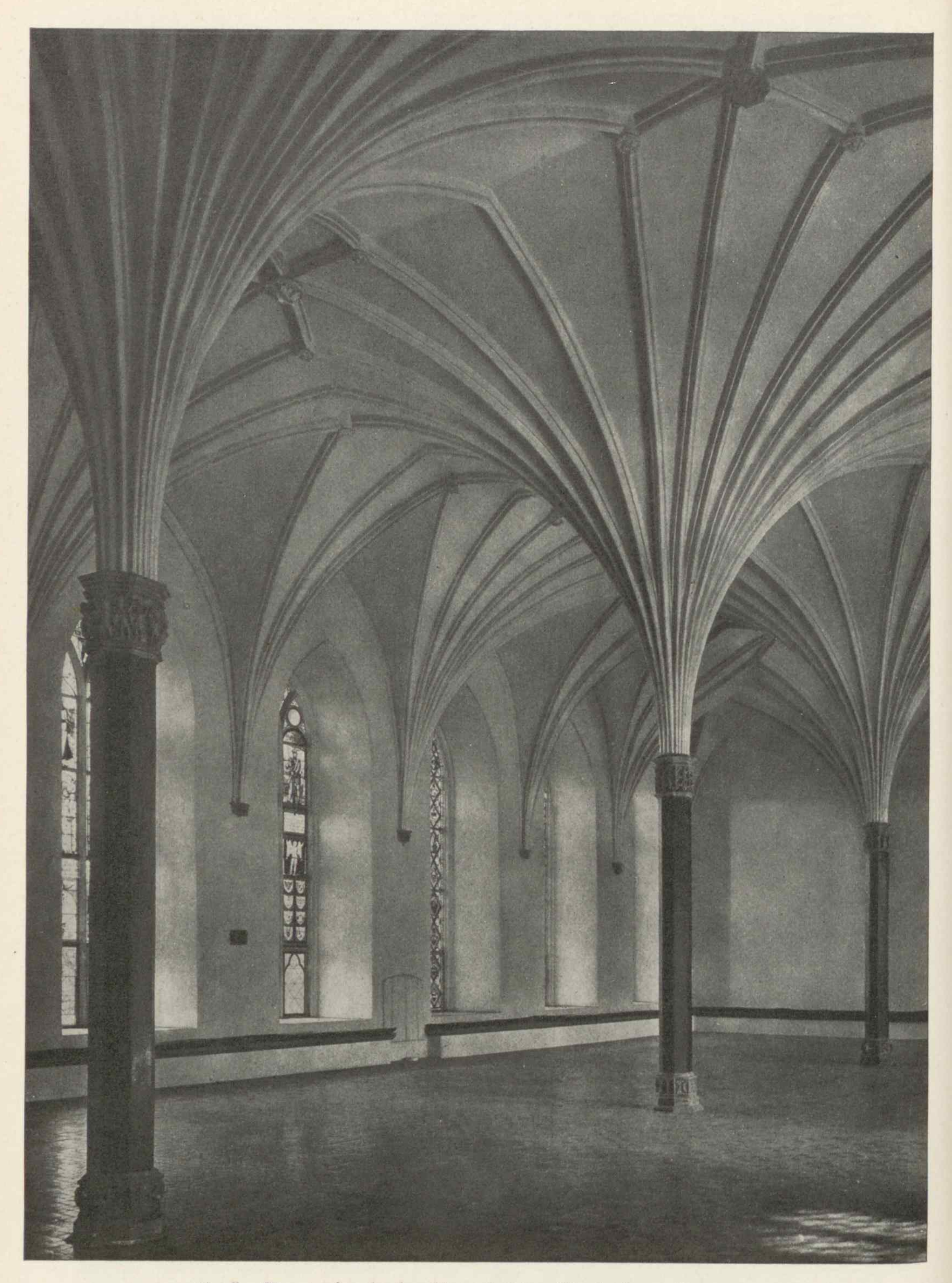
Rittersaal in Schloß Heiligenberg (Baden). Um 1580



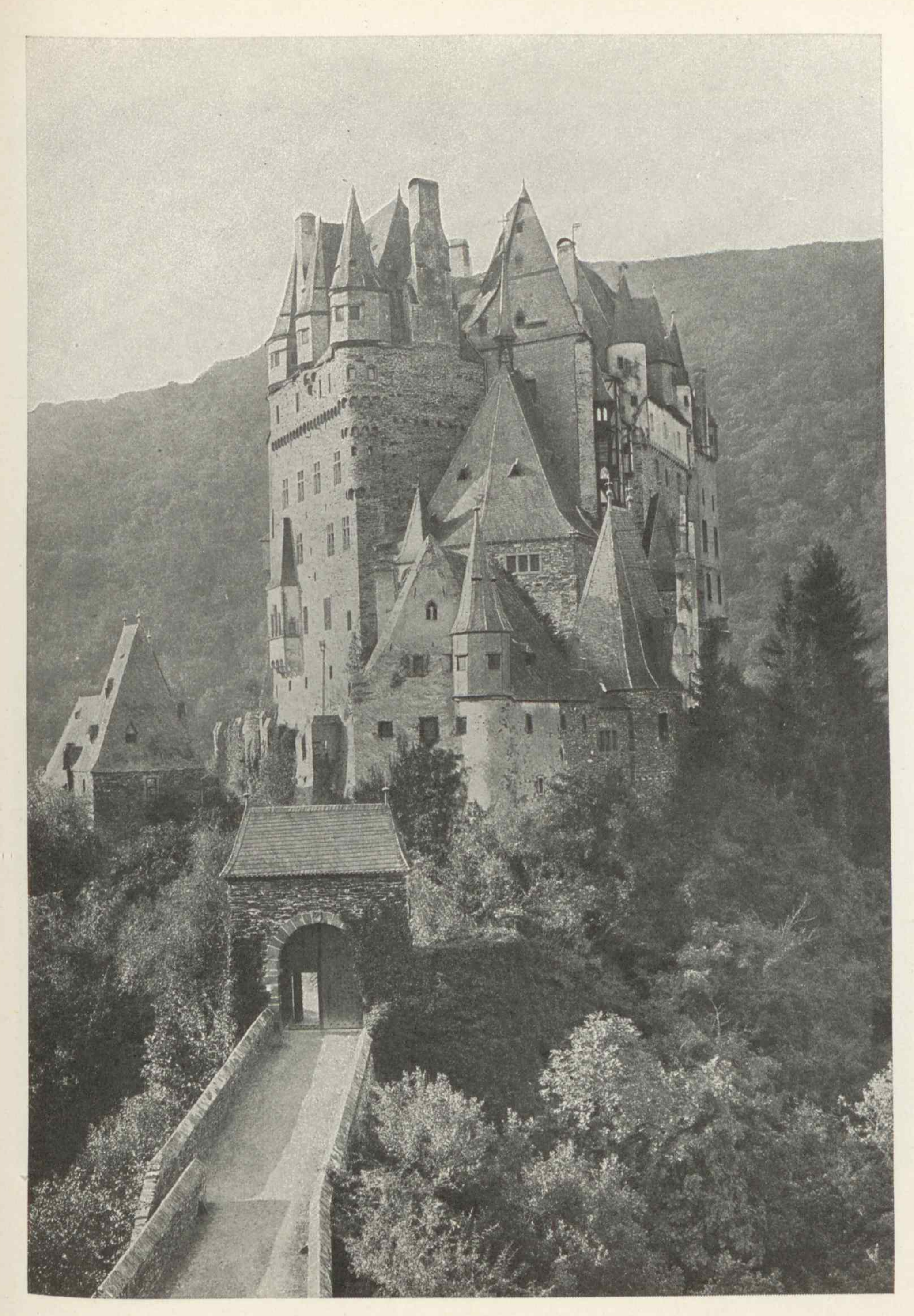
Das Deutschordensschloß in Marienburg. 13—14. Jahrh.



Georg Ridinger: Das Schloß in Aschaffenburg. 1605—1614



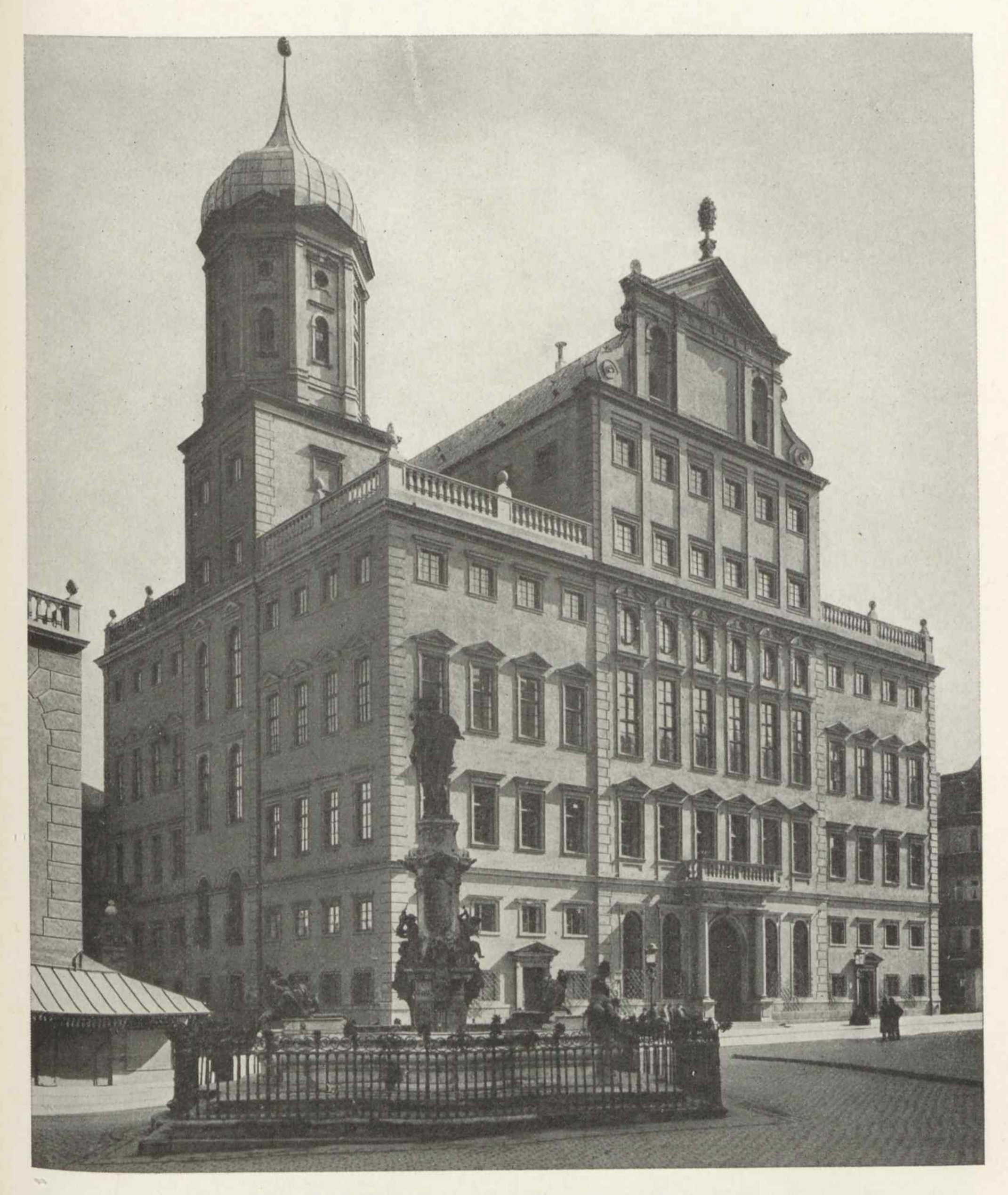
Großer Remter im Hochmeisterpalast der Marienburg. Um 1330



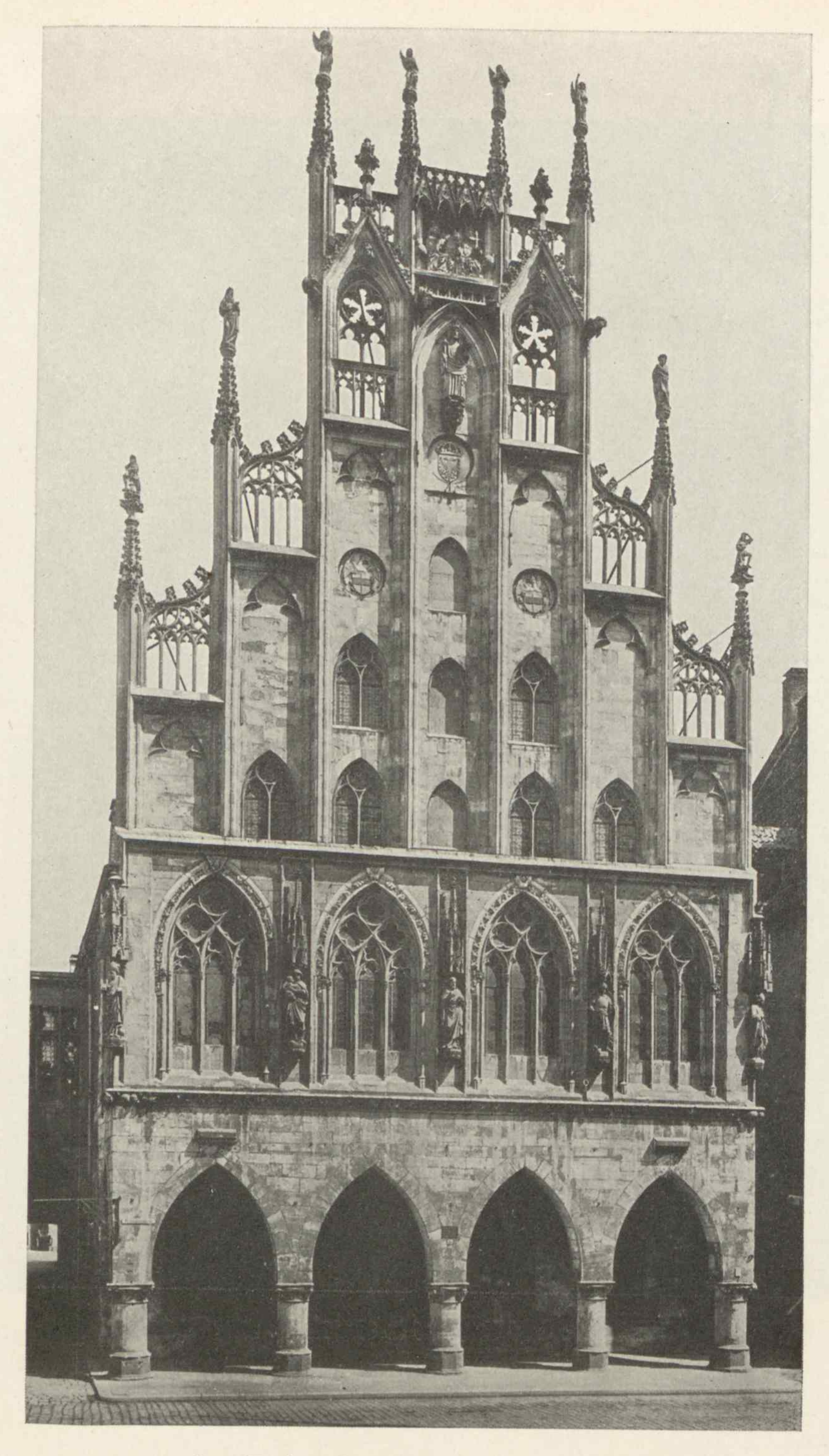
Burg Eltz an der Mosel. 13.—16. Jahrh.



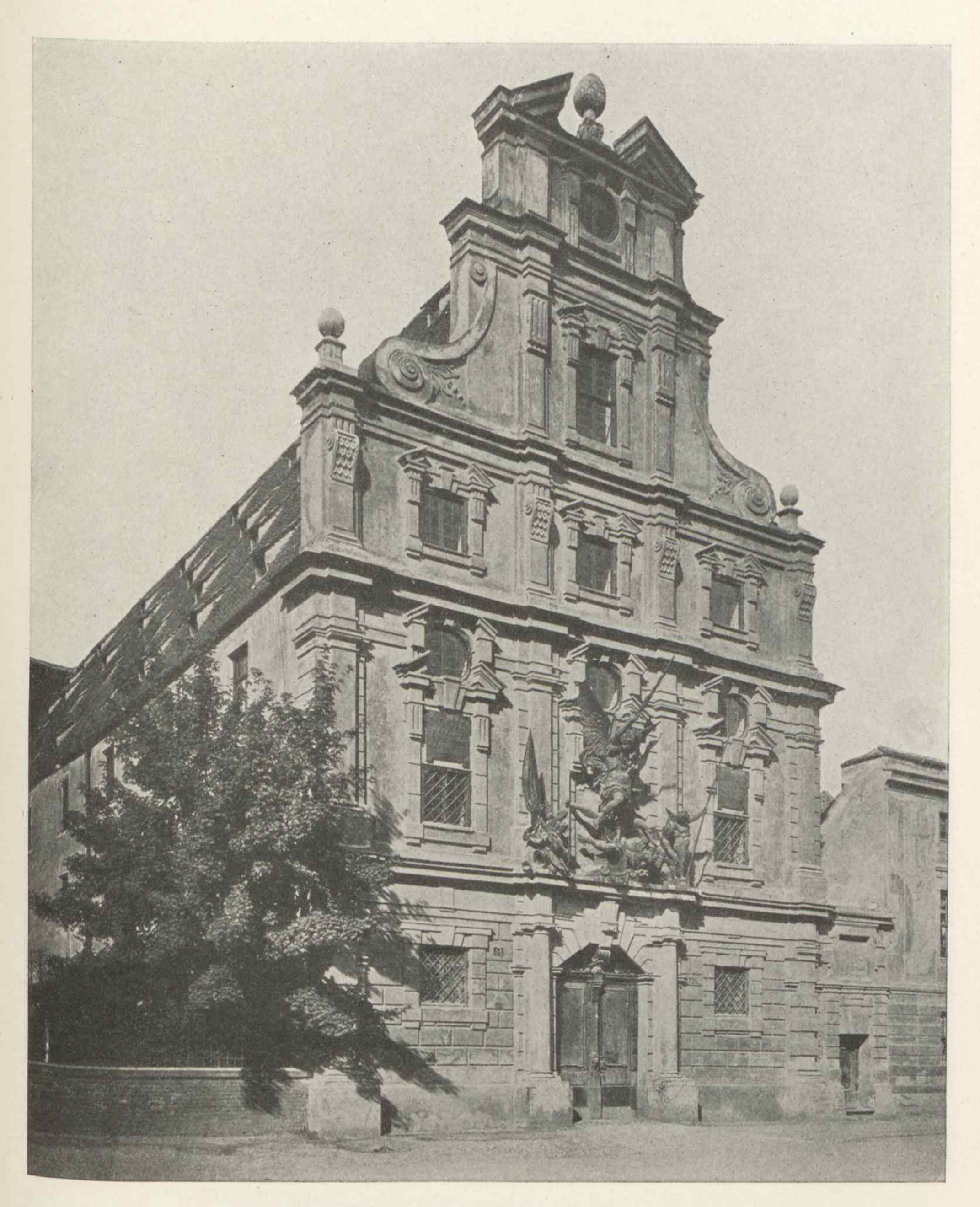
Konrad Krebs: Hoffront des Ostflügels von Schloß Hartenfels in Torgau. 1533—1535



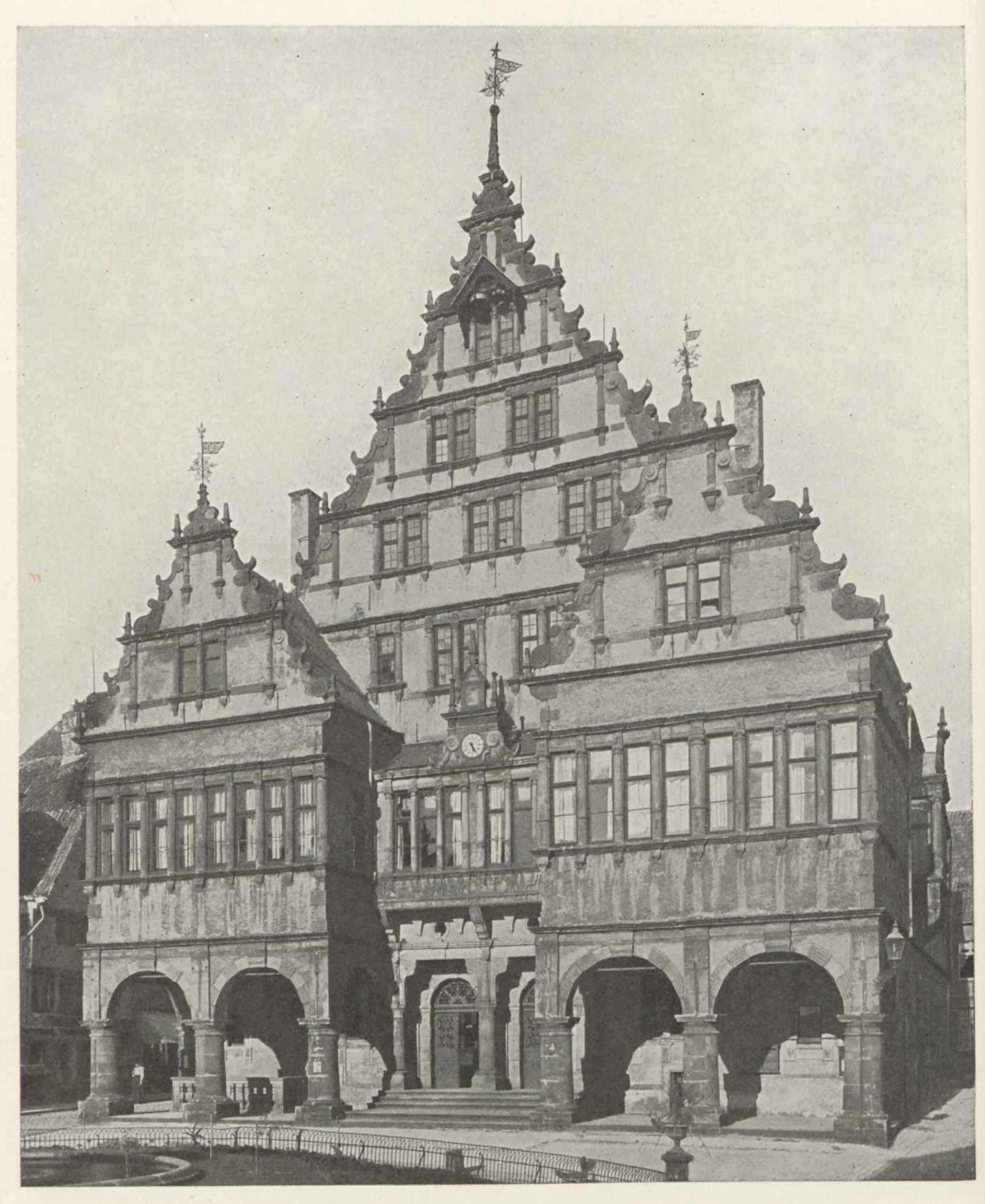
Elias Holl: Das Rathaus in Augsburg. 1615—1620



Das Rathaus in Münster. 14.—15. Jahrh.



Elias Holl: Das Zeughaus in Augsburg. 1602—1607



Das Rathaus in Paderborn. 1612—1616



Das Wedekindsche Haus in Hildesheim. 1598



Törichte Jungfrauen an der Paradiesespforte des Domes in Magdeburg. 1245/50



Fürst der Welt und törichte Jungfrau am Südwestportal des Münsters in Straßburg. Um 1300



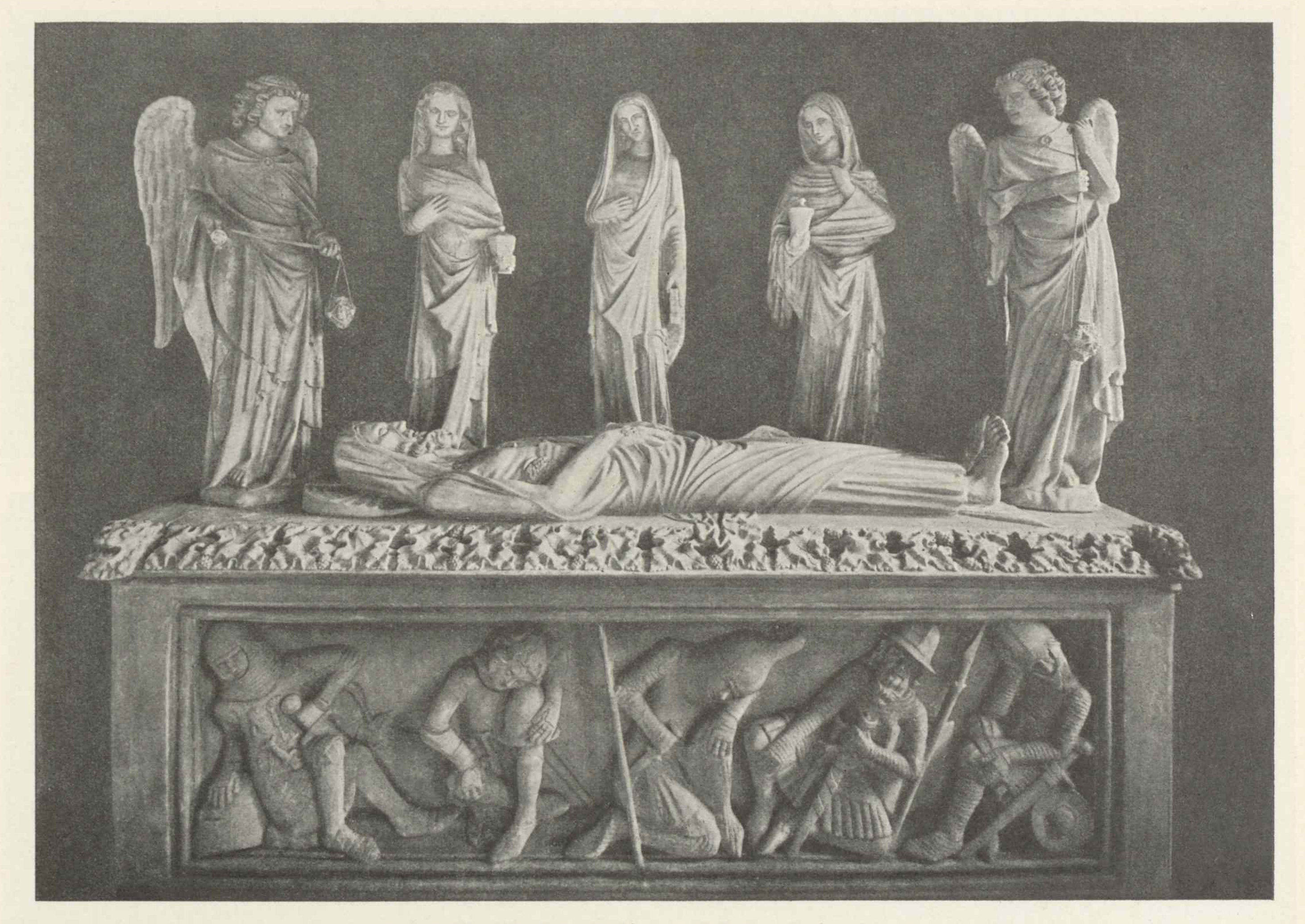
Christus und Johannes. Holzgruppe aus Sigmaringen. Um 1320. Berlin, Deutsches Museum



Pietà. Holzgruppe aus Scheuerfeld. Um 1320. Coburg, Veste

Die Verkündigung an Maria. Steinfiguren im Dom zu Regensburg. Um 1280

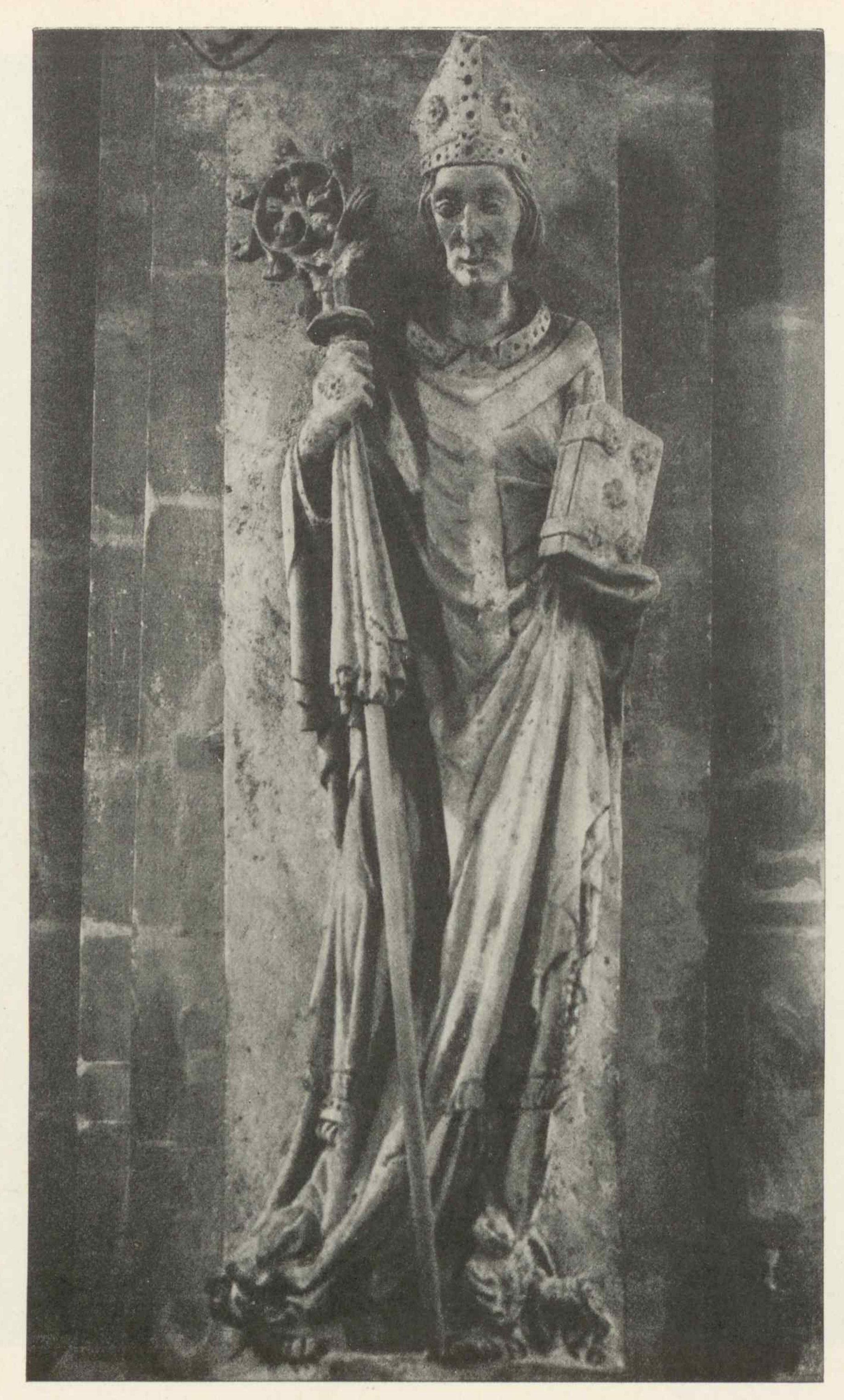
Die Apostel Jacobus und Andreas. Pfeilerfiguren im Chor des Kölner Domes. Um 1320



Das Heilige Grab im Freiburger Münster. Stein. Um 1340



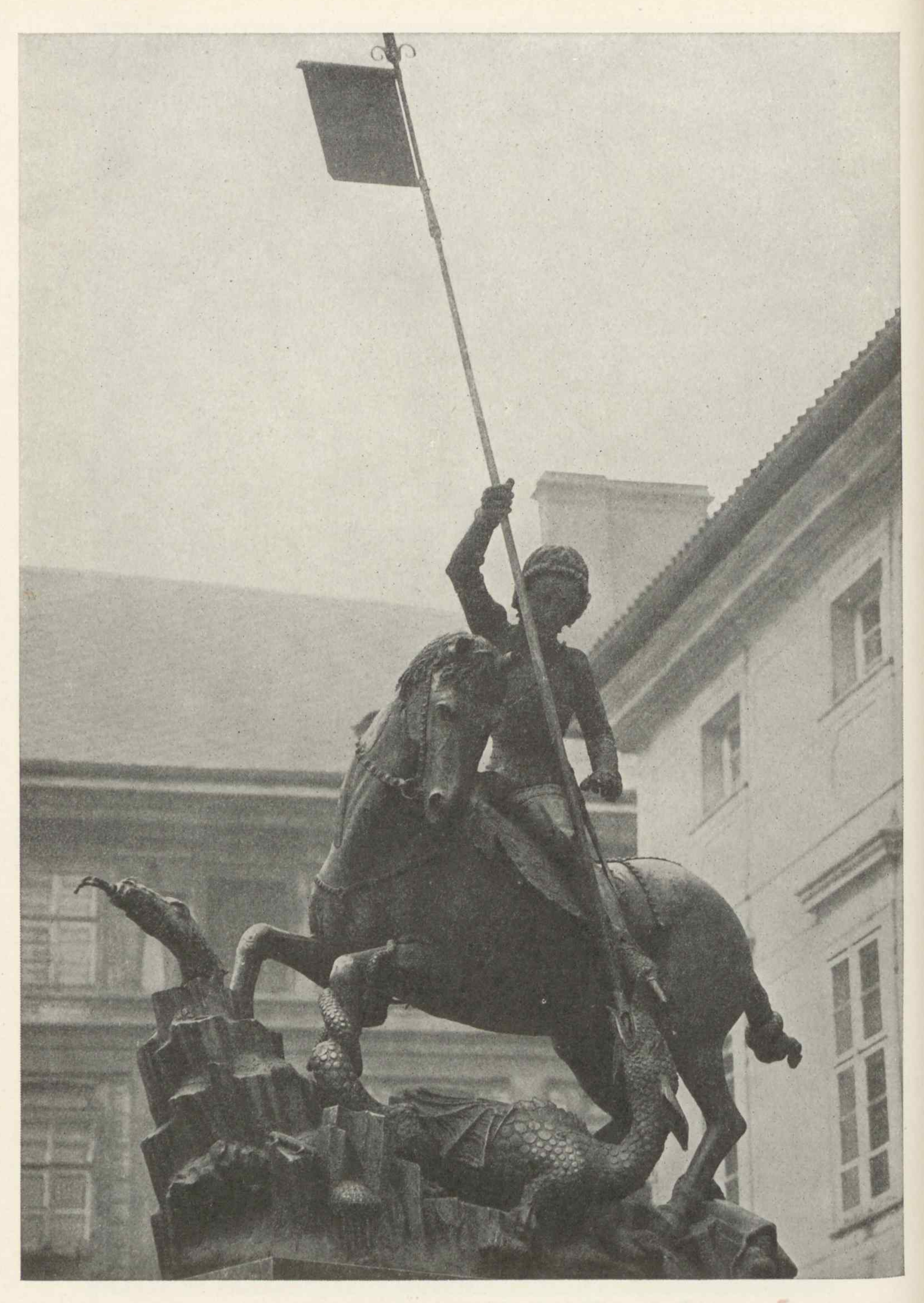
Die Berufunz des heiligen Severus zum Bischof. Steinrelief am Sarkophag des Heiligen in der Severikirche zu Erfurt. Um 1365



Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe im Bamberger Dom. 1352



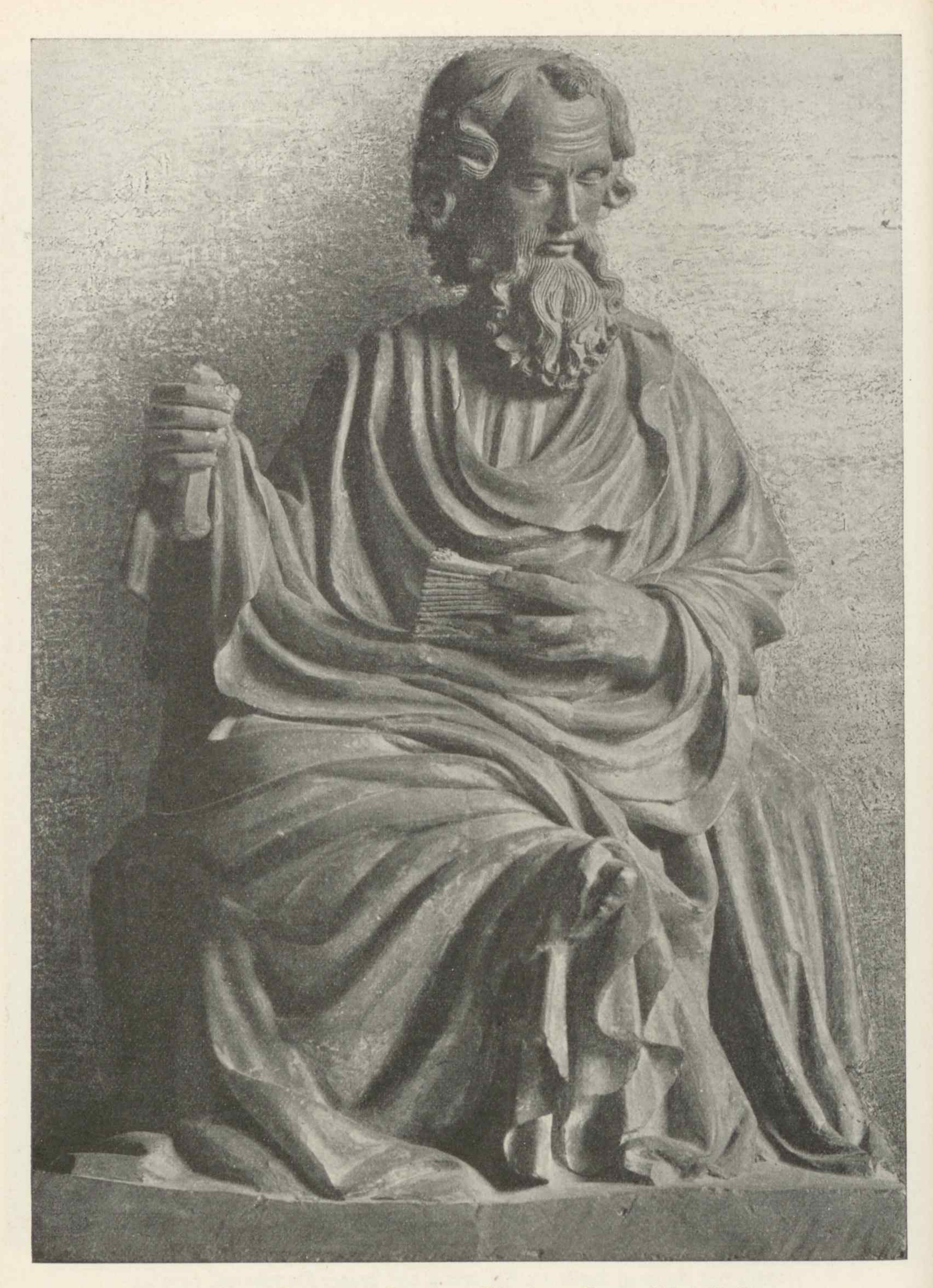
Grabmal König Ottokars I. im Prager Dom. 1377



Georg und Martin von Klausenburg: Denkmal des heiligen Georg im Hofe des Prager Hradschin
Bronze. 1373



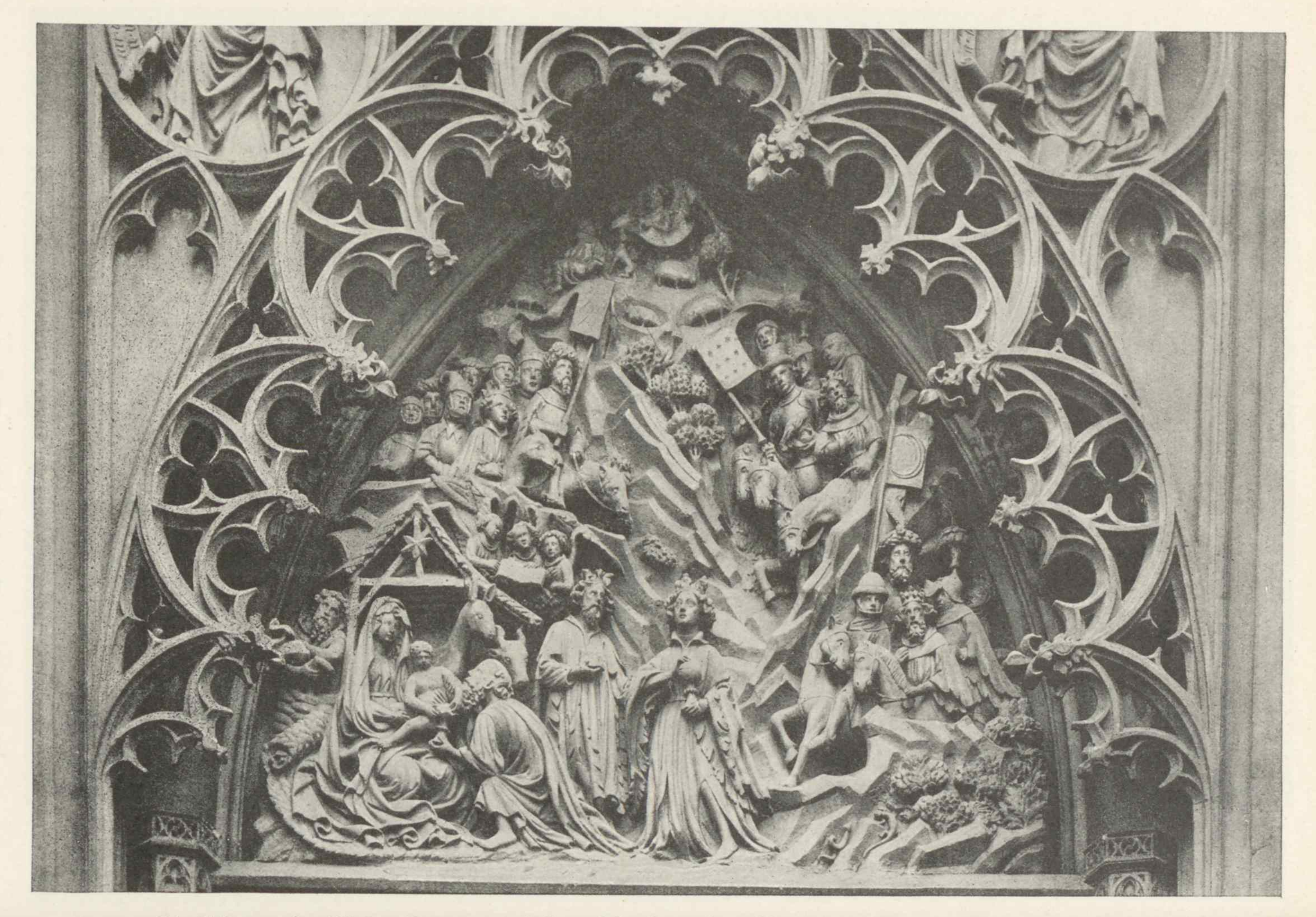
Büste des Andreas Kotlik am Triforium des Prager Domchores. 1379/93



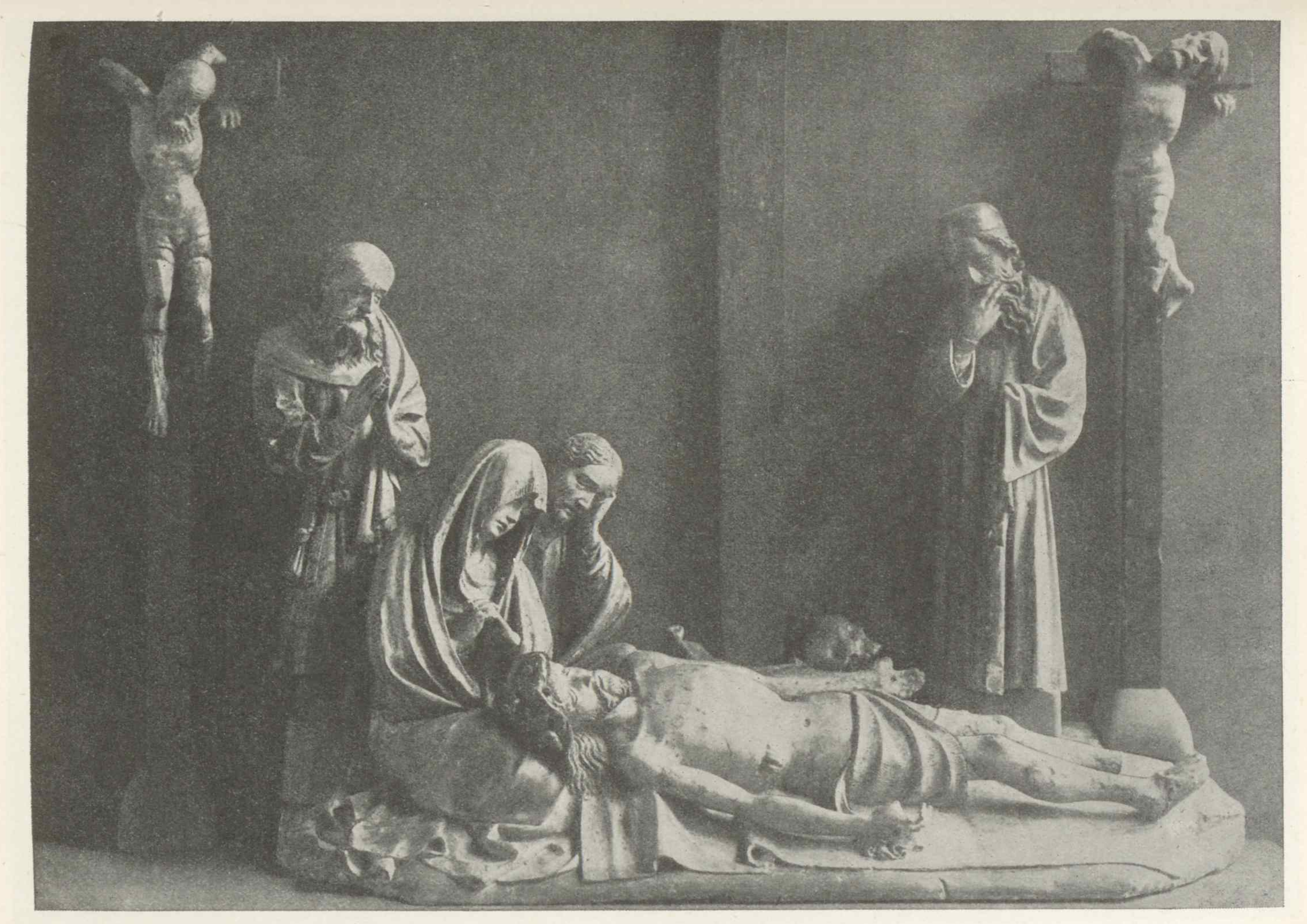
Apostelfigur. Terrakotta. Um 1400. Nürnberg, Germanisches Museum



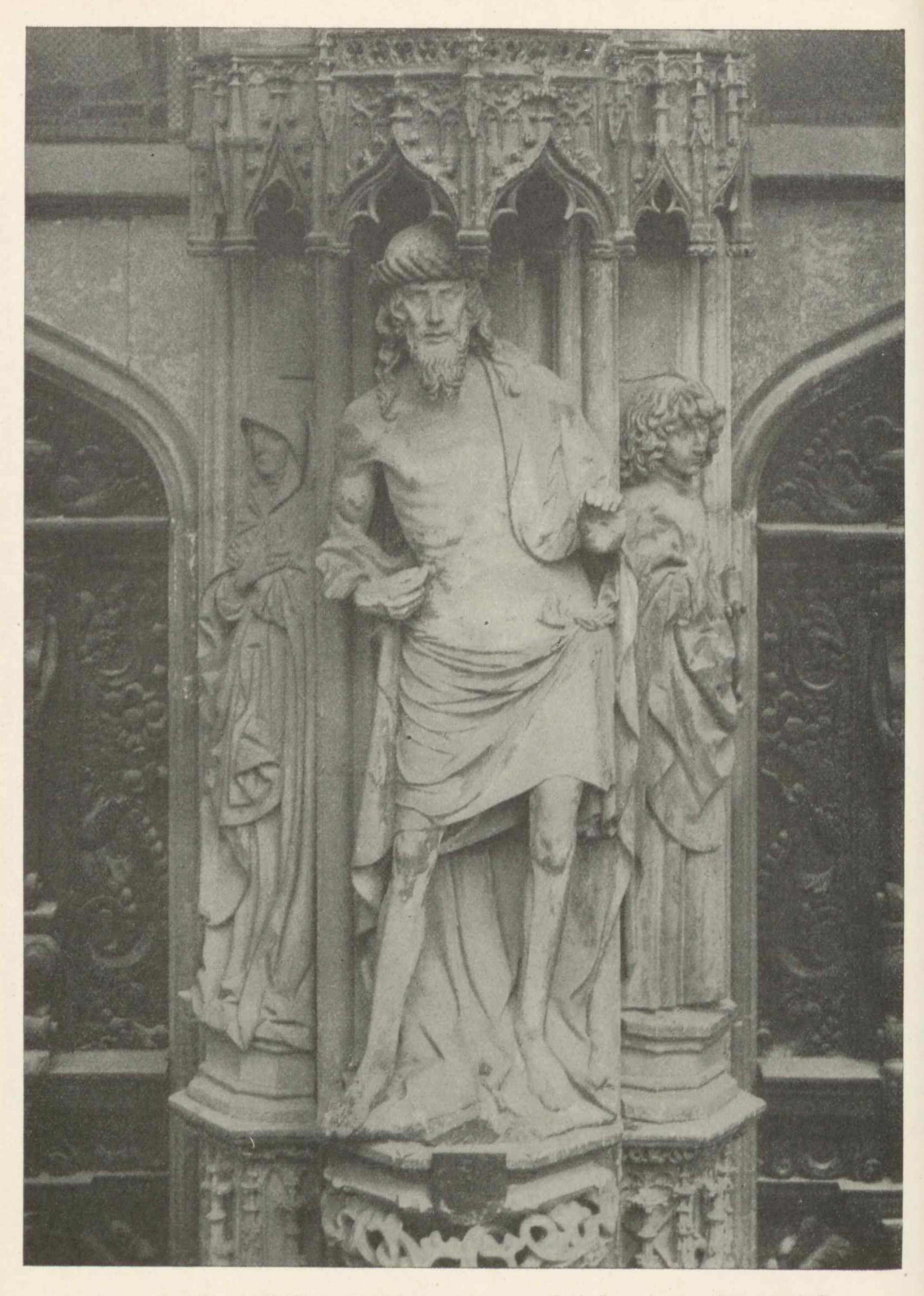
Madonna in der Reinoldikapelle der Marienkirche zu Danzig
Kalkstein. Um 1425



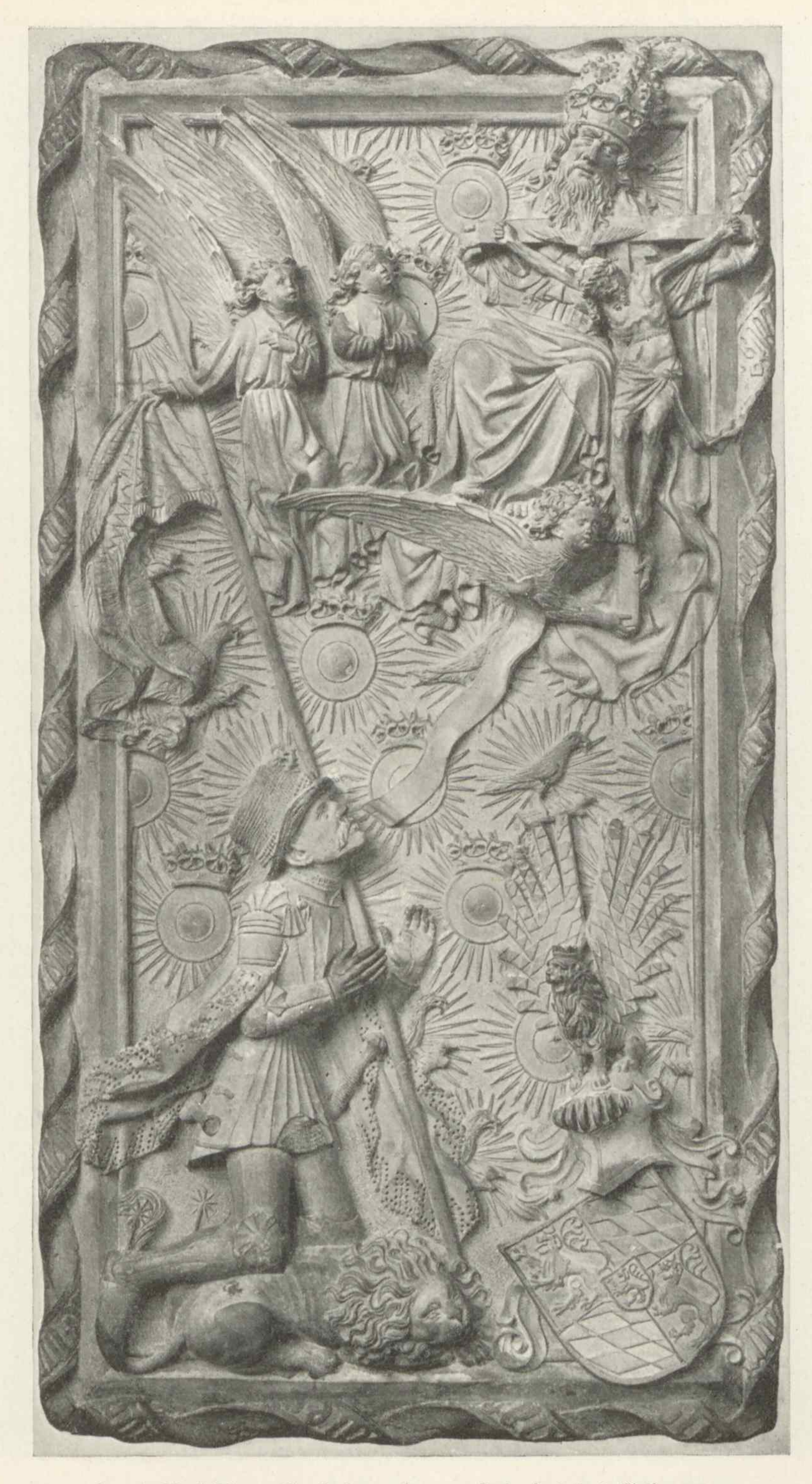
Die Anbetung der Könige. Tympanonrelief am Südostportal der Liebfrauenkirche in Frankfurt a. M. Um 1430



Die Beweinung Christi. Tongruppe aus Dernbach (Hessen). Um 1405. Limburg a. L., Diözesanmuseum



Hans Multscher: Christus als Schmerzensmann. Steinfigur in der Turmvorhalle des Ulmer Münsters. 1429



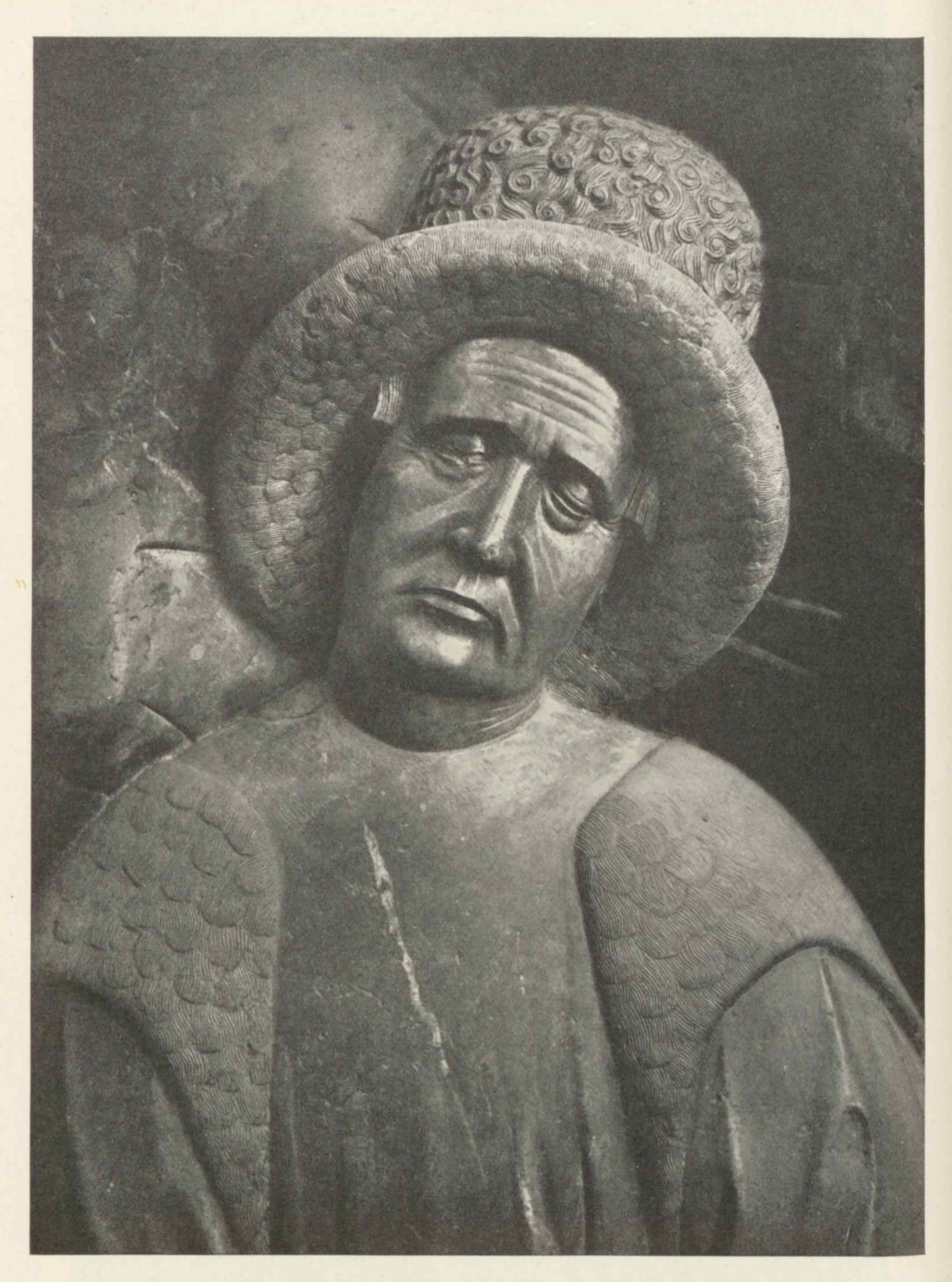
Hans Multscher: Grabplatte Herzog Ludwigs des Gebarteten
Steinmodell. 1435. München, Bayerisches Nationalmuseum



Jakob Kaschauer: Madonna vom Hochaltar des Domes in Freising. Holz. 1443.
München, Bayerisches Nationalmuseum



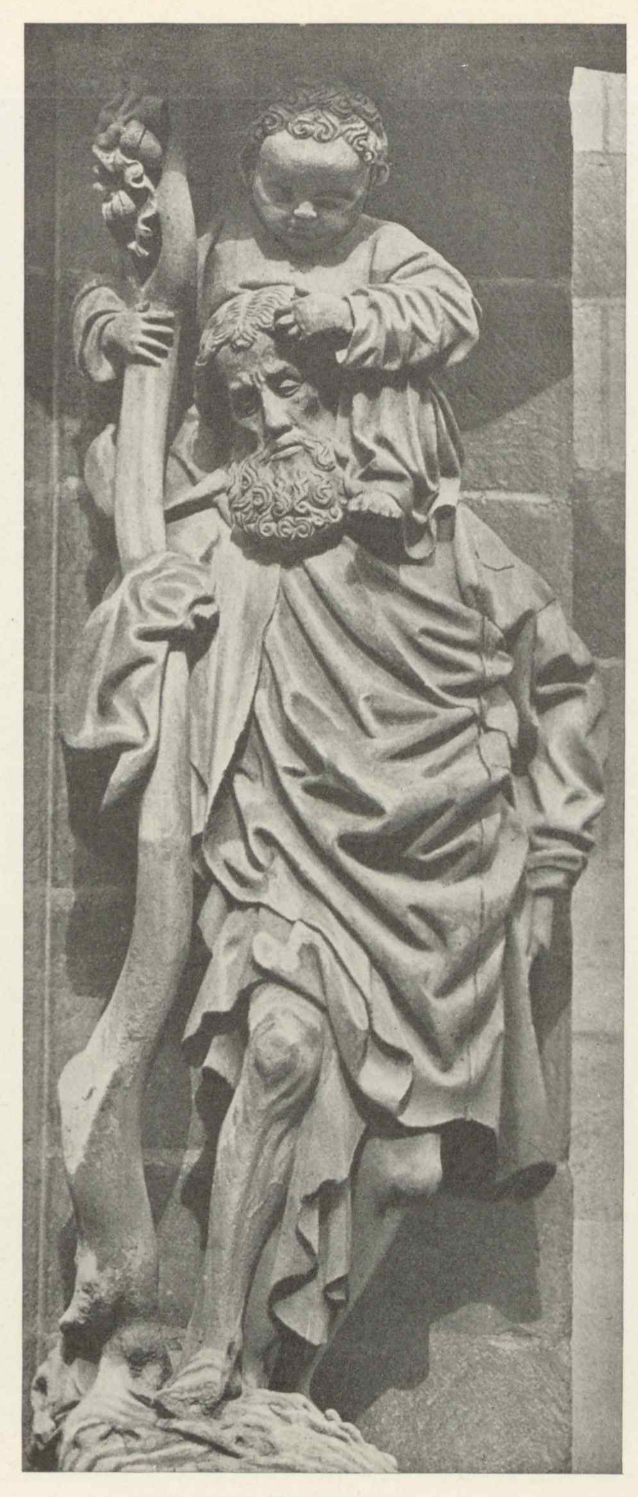
„Dangolsheimer" Madonna. Holz. Um 1480. Berlin, Deutsches Museum
(Wahrscheinlich aus Kloster Schwarzach bei Baden-Baden)



Grabmal des Ratsherrn Ulrich Kastenmayr in St. Jakob zu Straubing. Um 1430.
(Ausschnitt)



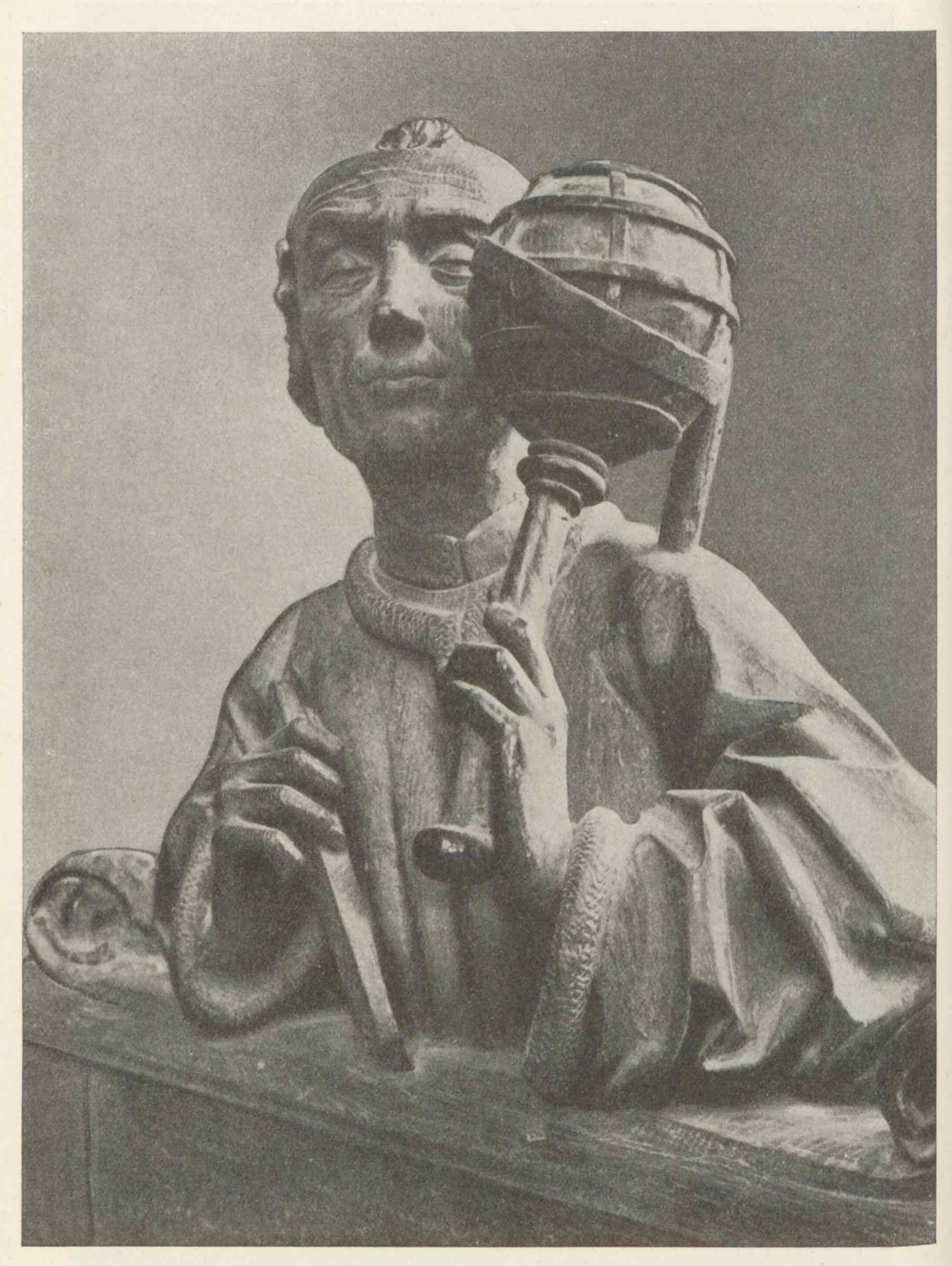
Kopf des Christophorus vom Hochaltar der Kirche in Kefermarkt (Oberösterreich)
1480/90



Schlüsselfelderscher Christophorus von der Nürnberger Sebalduskirche. 1442. Nürnberg, Germanisches Museum



Grabplatte des Jörg Truchseß von Waldburg in der Stiftskirche zu Waldsee (Württemberg)
Bronze. 1467



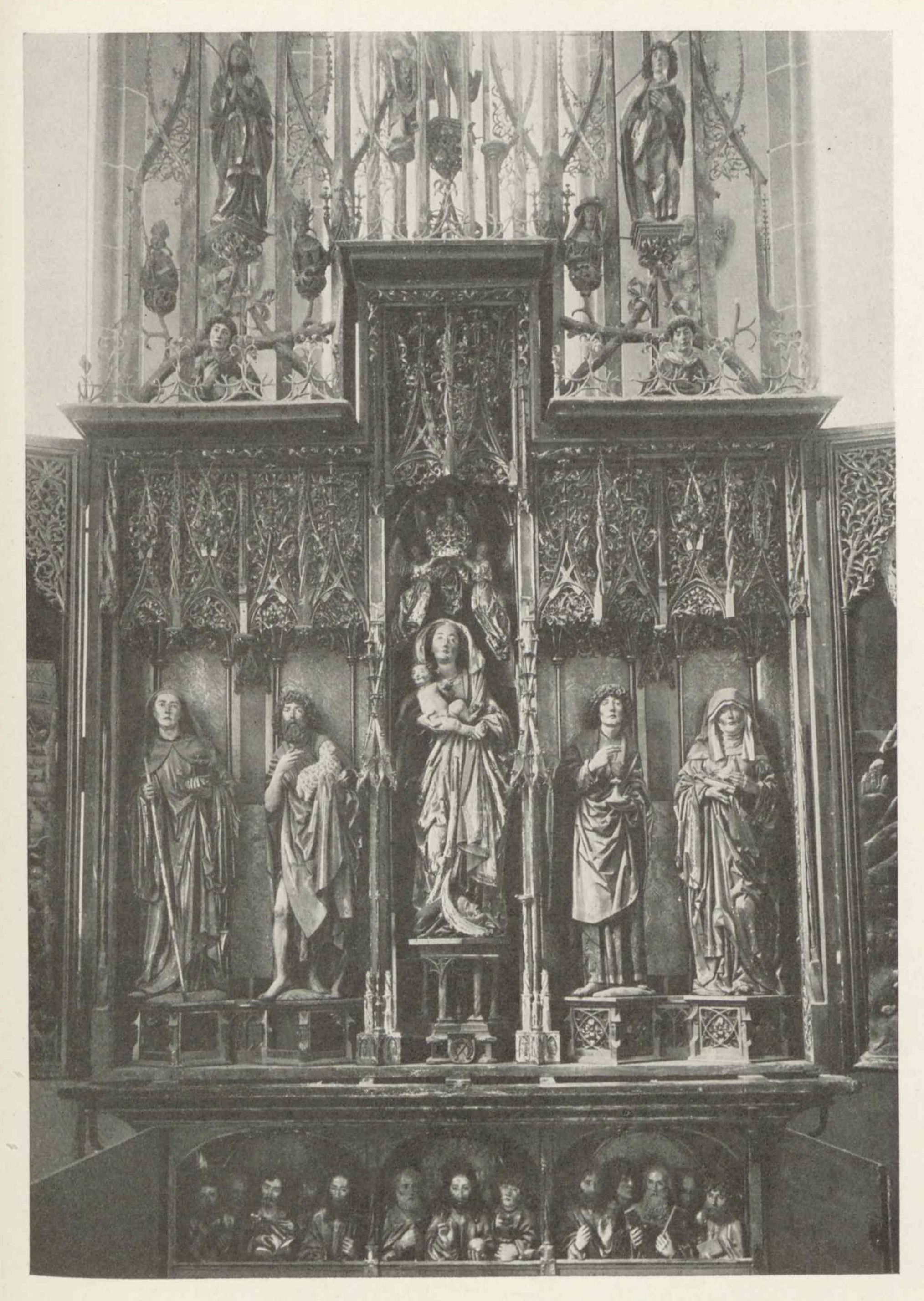
Jörg Syrlin: Holzbüste des Ptolemäus am Chorgestühl des Ulmer Münsters. 1469/74



Anton Pilgram: Selbstbildnis an der Kanzel von St. Stephan in Wien. Stein. 1512



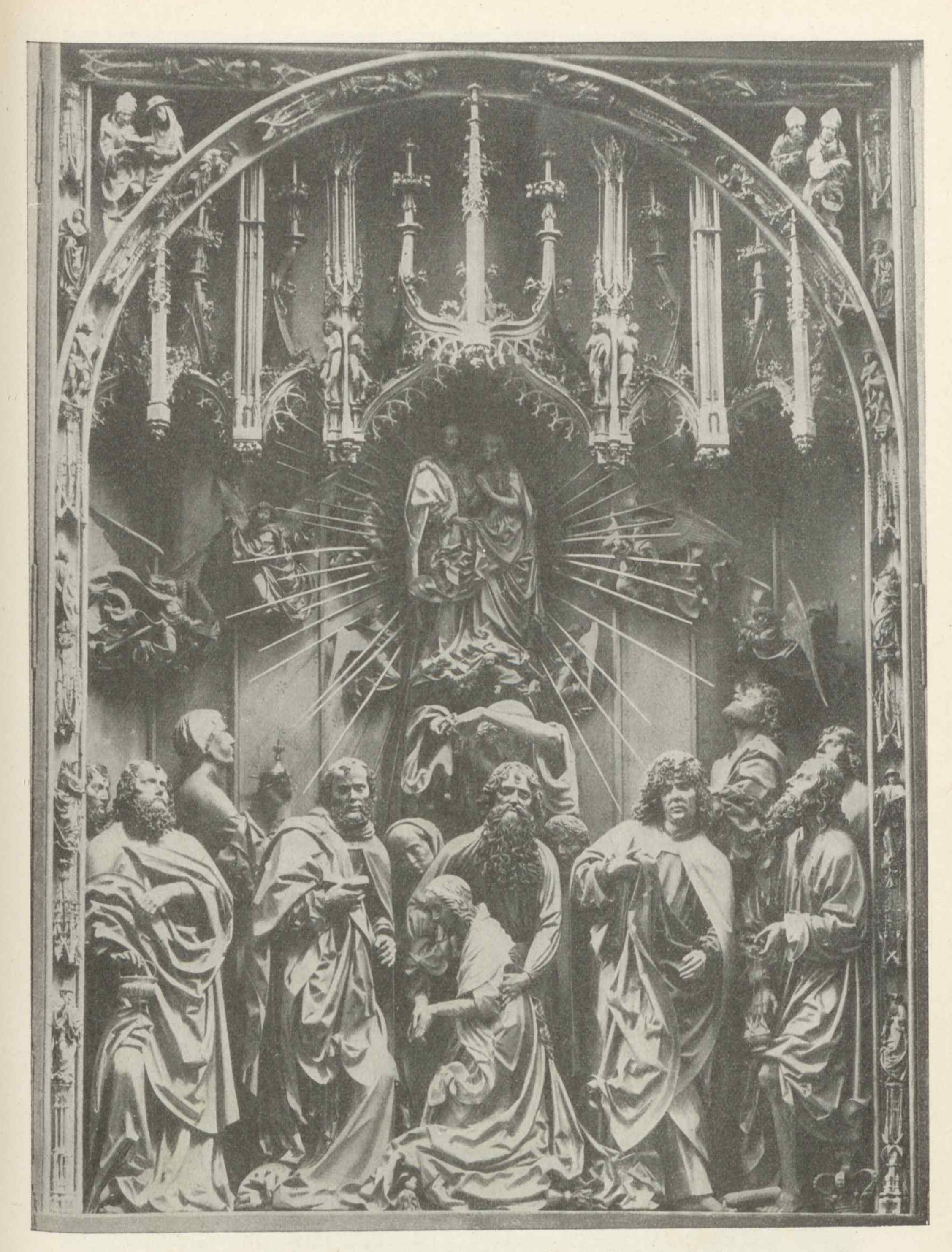
Inneres der Wallfahrtskirche St. Wolfgang (Salzkammergut). 1430—1477.
Im Hintergrunde der Marienaltar von Michael Pacher



Gregor Erhart (?): Hochaltar der Klosterkirche in Blaubeuren (Württemberg). 1493—1494



Michael Pacher: Die Krönung Mariae. Mittelgruppe des Hochaltarschreines von St. Wolfgang.
1471—1481



Veit Stoß: Der Tod Mariae. Hochaltarschrein der Marienkirche in Krakau. 1477—1489



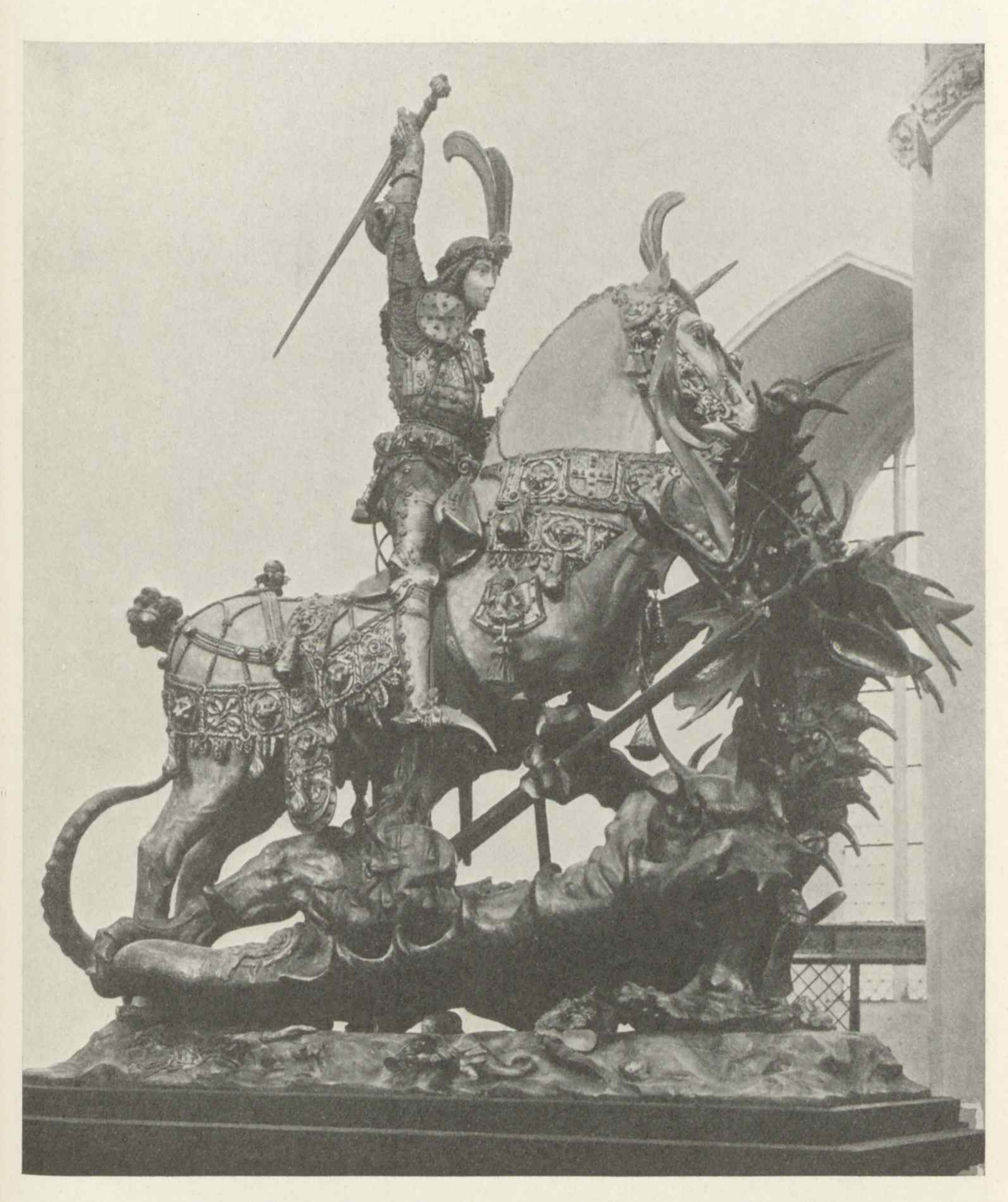
Veit Stoß: Kopf des Johannes vom Krakauer Marienaltar. 1477—1489



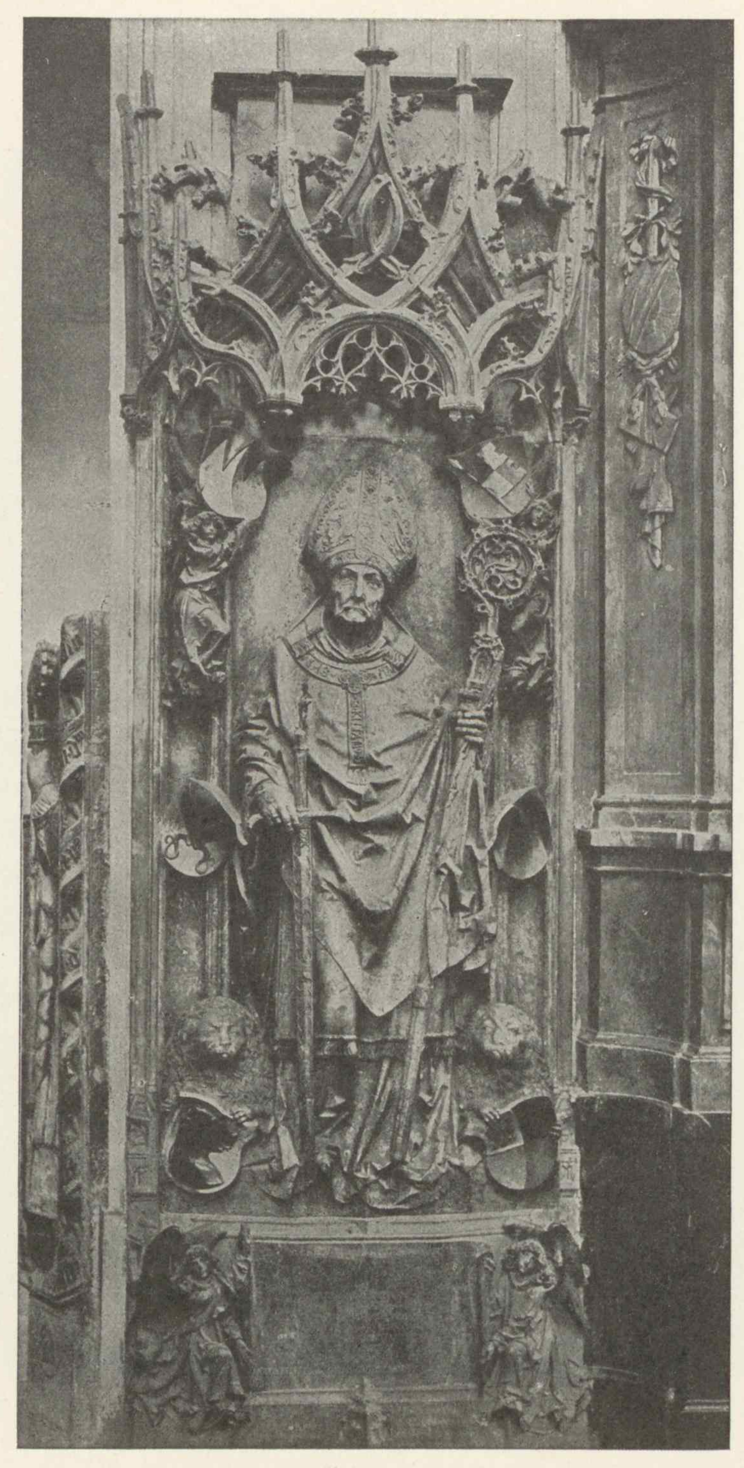
Veit Stoß: Marmorgrabplatte König Kasimirs IV. im Dom zu Krakau. 1492



Veit Stoß: Der Englische Gruß im Chor von St. Lorenz zu Nürnberg. Holz. 1517/18



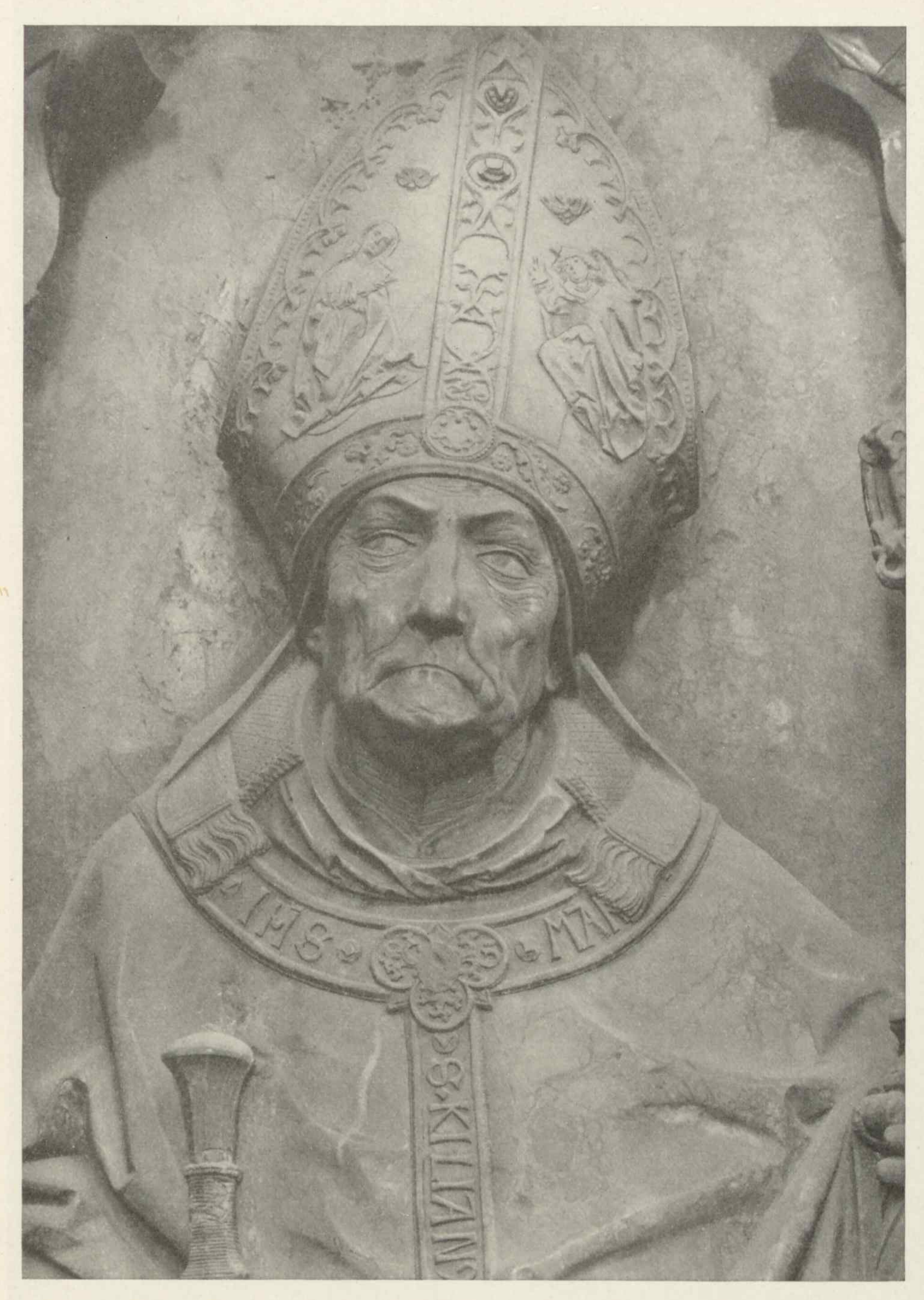
Bernt Notke: Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen
Holzgruppe in der Storkyrka zu Stockholm. 1488



Tilman Riemenschneider: Grabmal des Rudolf von Scherenberg
im Dom zu Würzburg. Marmor und Sandstein. 1496—1499



Tilman Riemenschneider: Mariae Himmelfahrt. Mittelschrein des Marienaltars in der Herrgottskirche zu Creglingen (Württemberg). Um 1500



Tilman Riemenschneider: Kopf des Rudolf von Scherenberg von seinem Grabmal im Dom zu Würzburg. 1496—1499



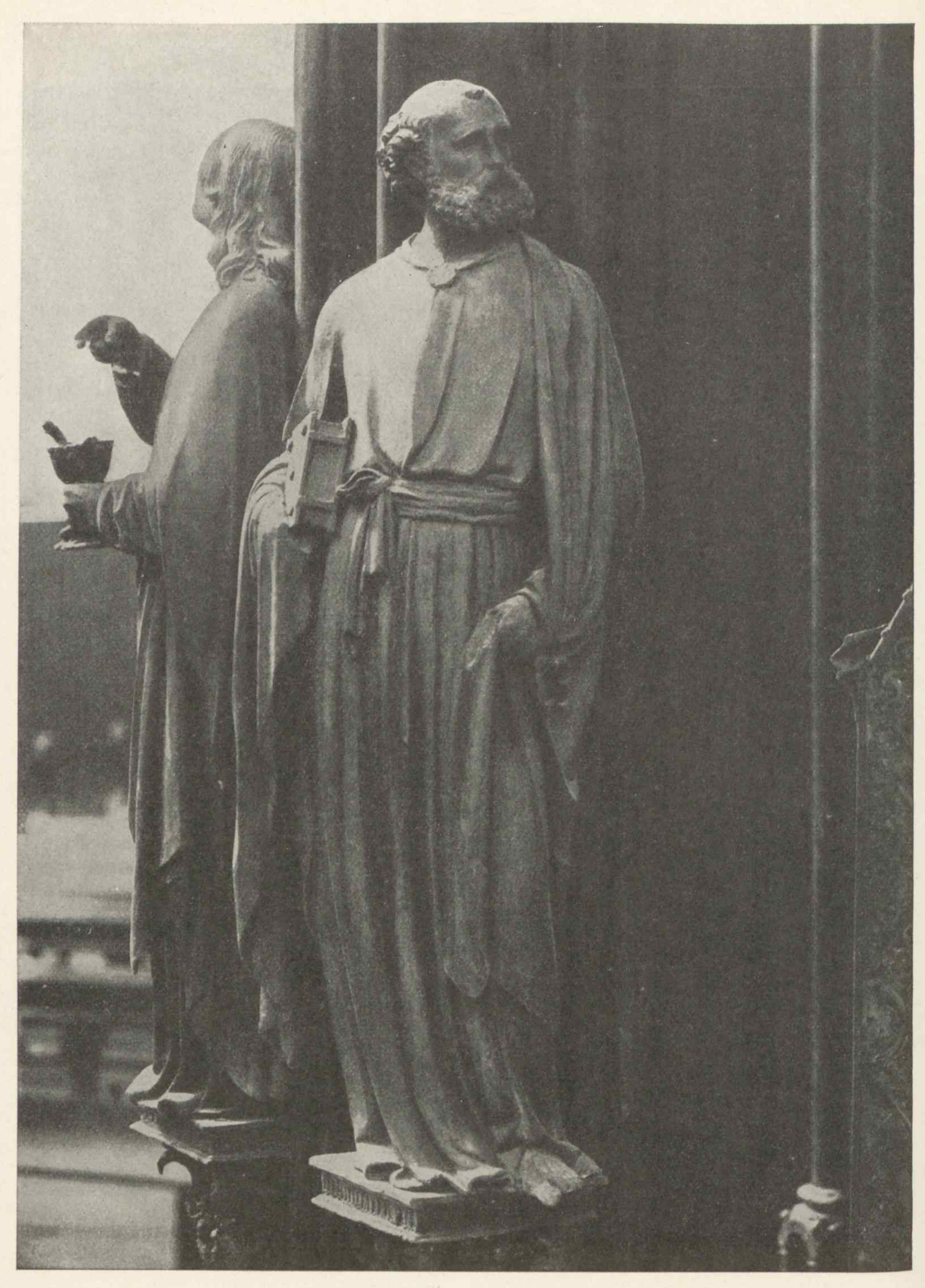
Hans Backoffen: Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen im Dom zu Mainz
1515—1517. (Ausschnitt)



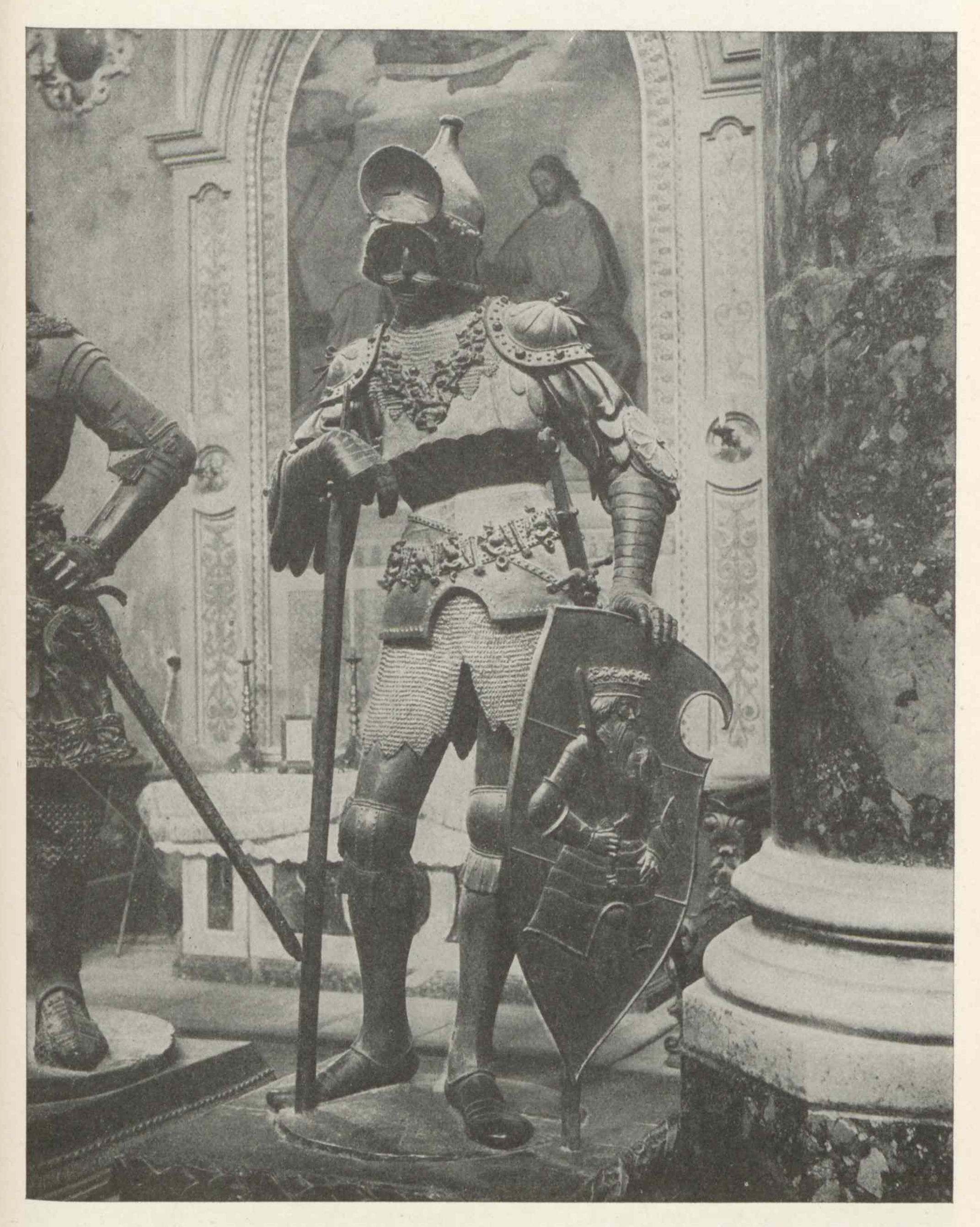
Adam Krafft: Der Wagmeister. Steinrelief über dem Portal der Stadtwage in Nürnberg. 1497



Peter Vischer: Der „Astbrecher". Messing. 1490. München, Bayerisches Nationalmuseum



Peter Vischer: Der Apostel Petrus. Bronzefigur am Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg. 1507/12



Peter Vischer: Theoderich von Bern. Bronzefigur am Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck. 1513



Gregor Erhart (?): Schutzmantelmadonna in der Wallfahrtskirche Frauenstein (Oberösterreich)
Holz. Um 1510



Nikolaus von Hagenau: Der heilige Antonius. Mittlere Schreinfigur des Isenheimer Altars. Gegen 1505. Kolmar, Museum



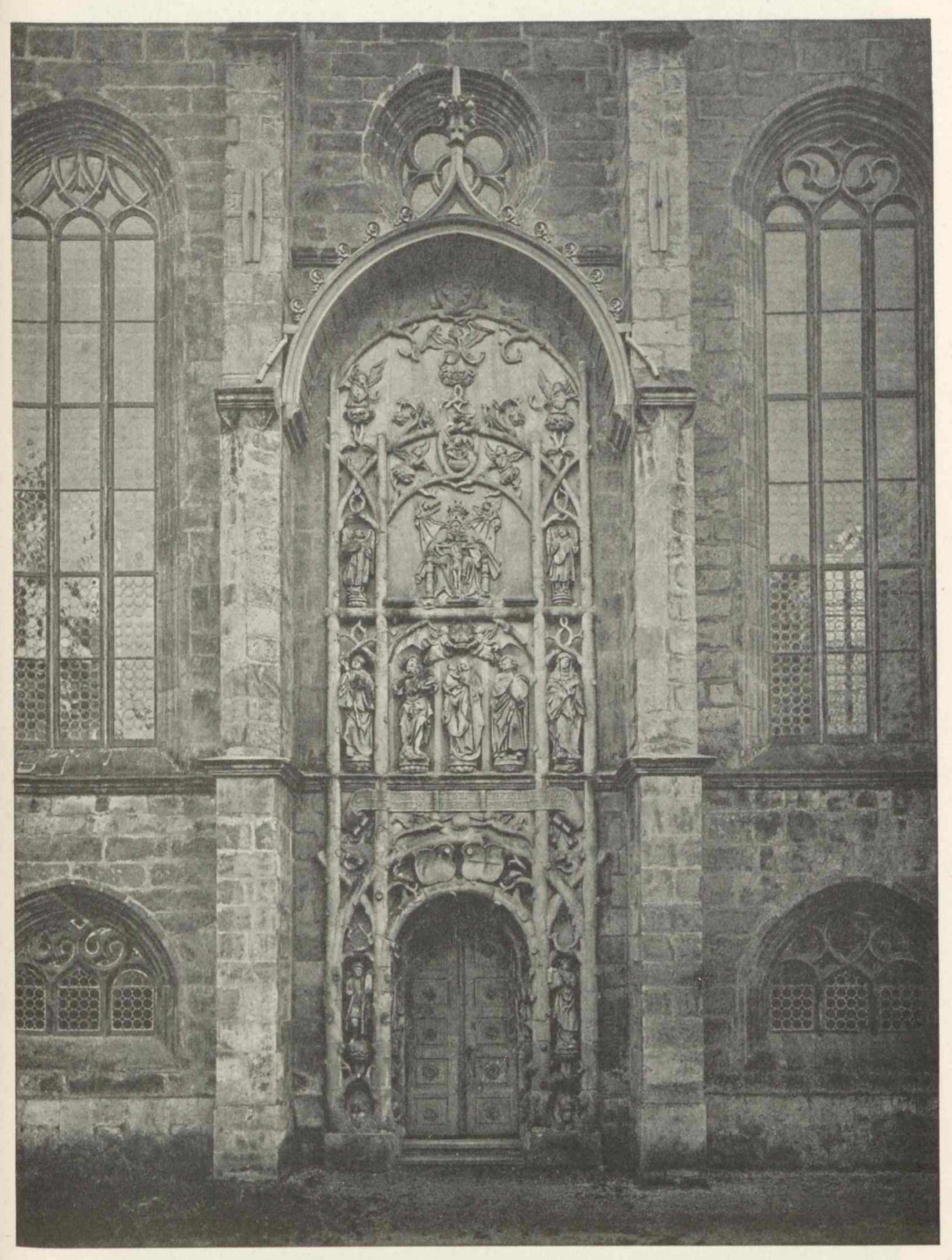
Hans Leinberger: Madonna in St. Martin zu Landshut. Holz. 1518/20



Hans Leinberger: Der Evangelist Johannes
Holzfigur am Hochaltar des Münsters in Moosburg (Oberbayern). 1513



Meister H. W.: Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg i. S. Um 1515



Portal der Schloßkirche in Chemnitz. 1525



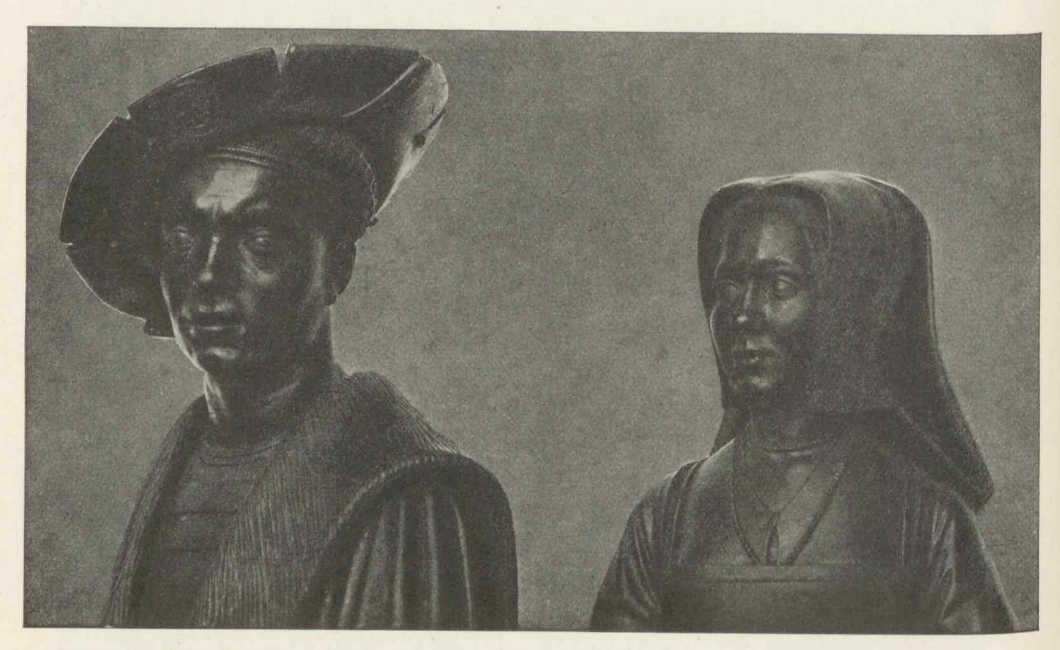
Adolf Daucher: Holzbüsten vom Chorgestühl der Augsburger Fuggerkapelle. 1509/18. Berlin, Deutsches Museum



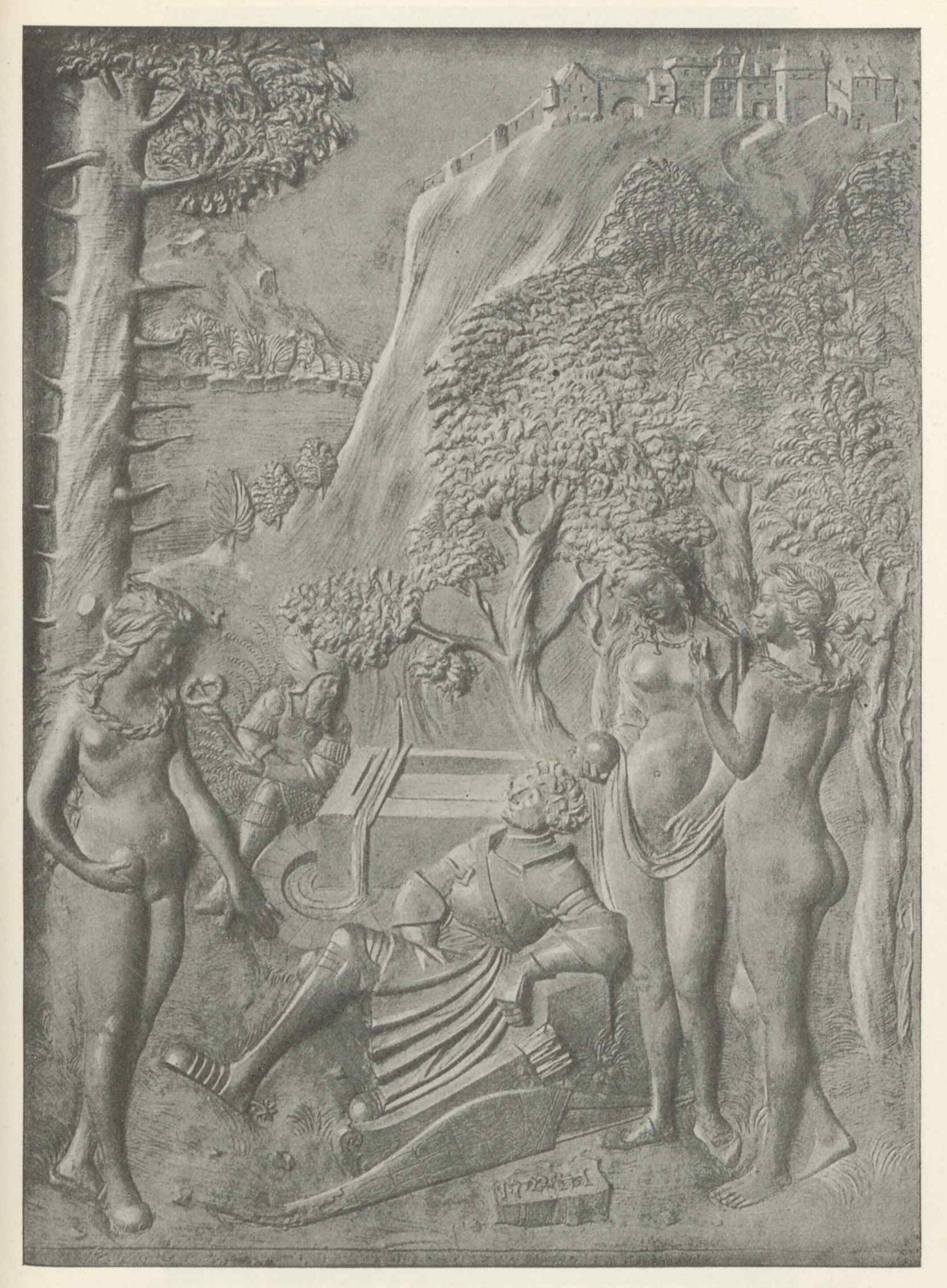
Konrad Meit: Marmorgrabmal der Margarete von Österreich in der Kirche zu Brou (Dép. Ain). 1526—1532. (Ausschnitt)



Konrad Meit: Kaiser Karl V. Tonbüste. Um 1517. Brügge, Archäologisches Museum



Konrad Meit: Philibert der Schöne und Margarete von Österreich. Holzbüsten. Um 1518. London, Britisches Museum



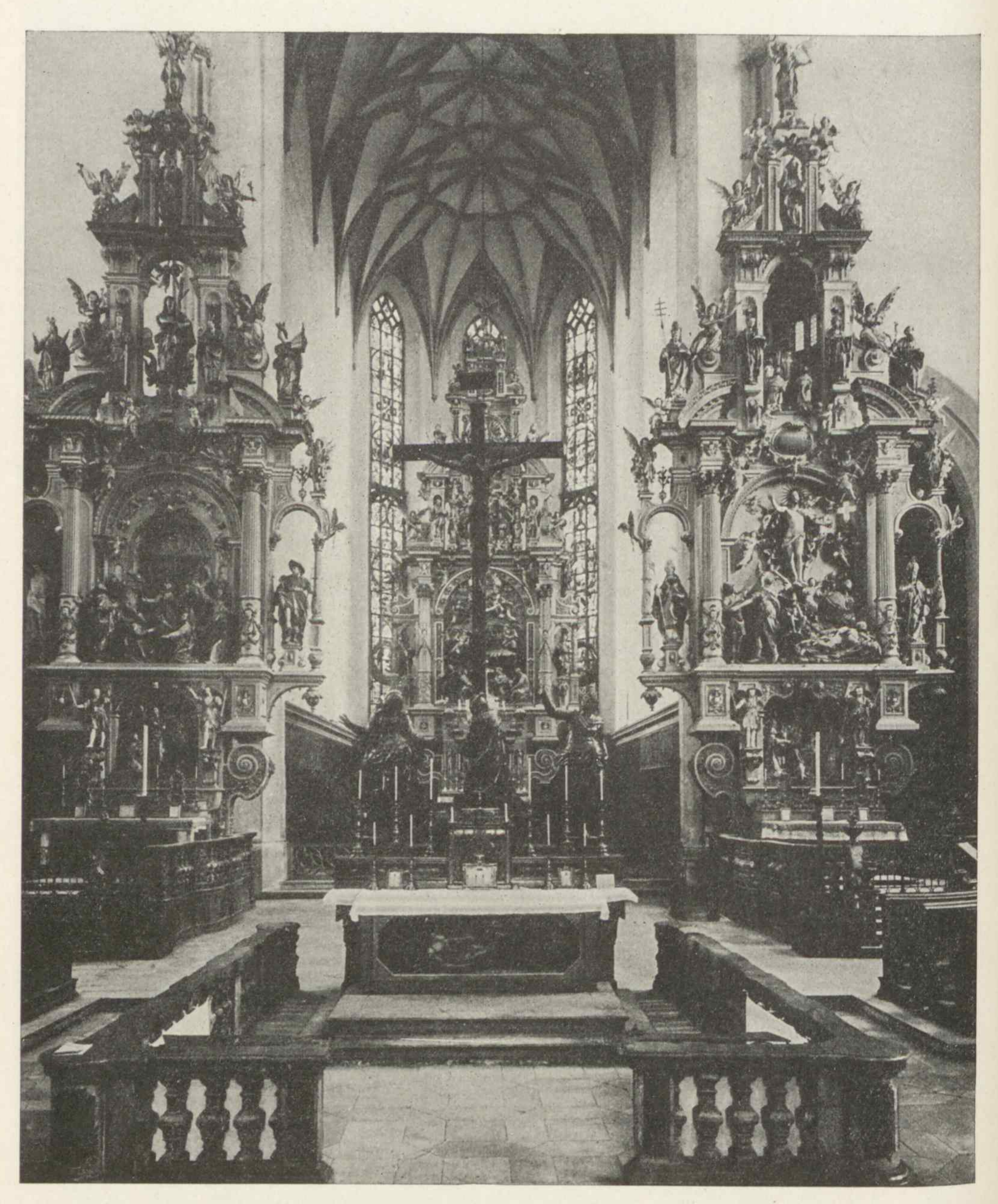
Hans Daucher: Das Urteil des Paris. Steinrelief. 1522. Wien, Kunsthistorisches Museum



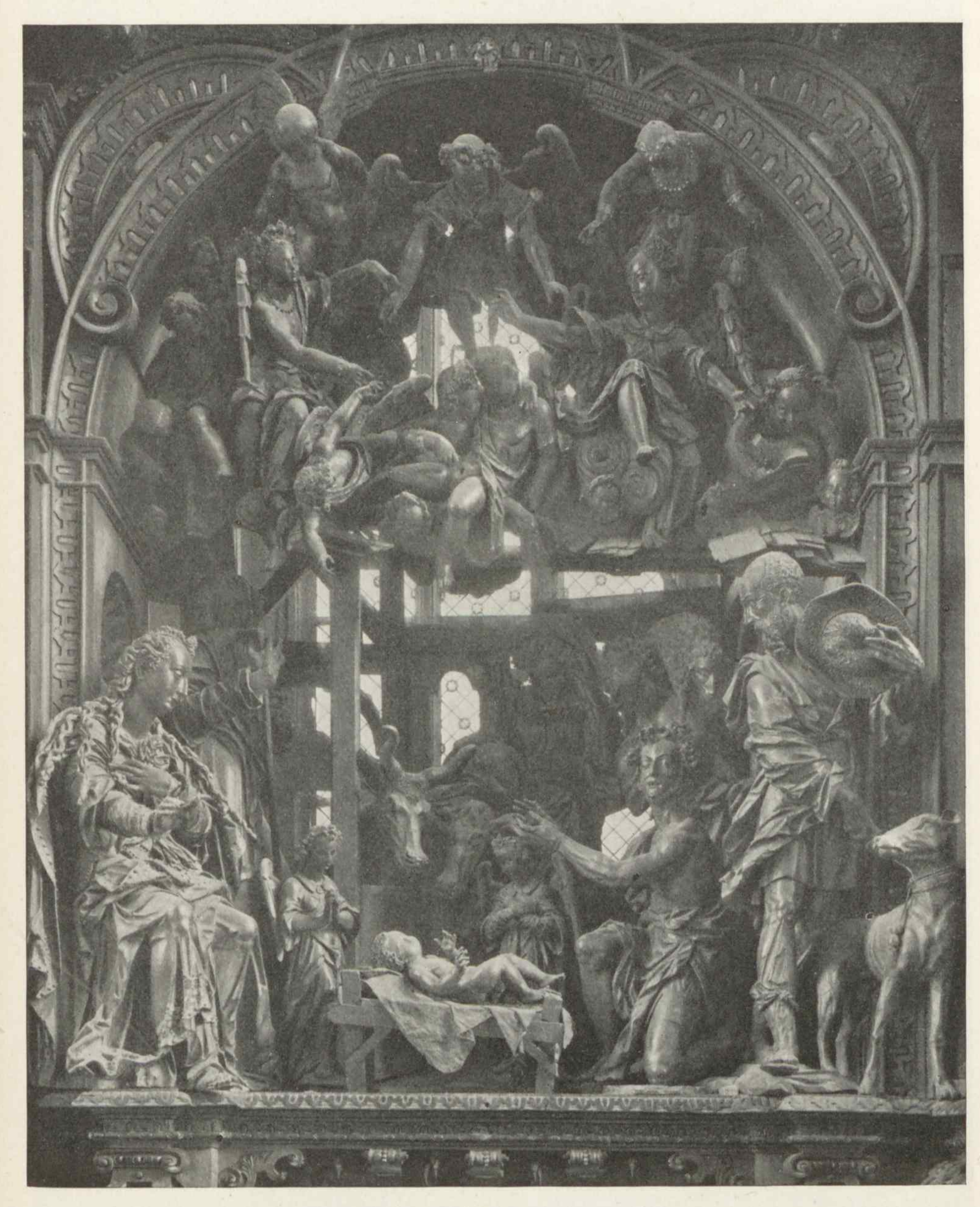
Benedikt Dreyer: Der heilige Michael
Holzfigur am Lettner der Marienkirche in Lübeck. Um 1515



Hans Reichle: Der heilige Michael. Bronzegruppe am Zeughaus in Augsburg. 1607



Hans Degler: Choraltäre von St. Ulrich und Afra in Augsburg. 1604—1607



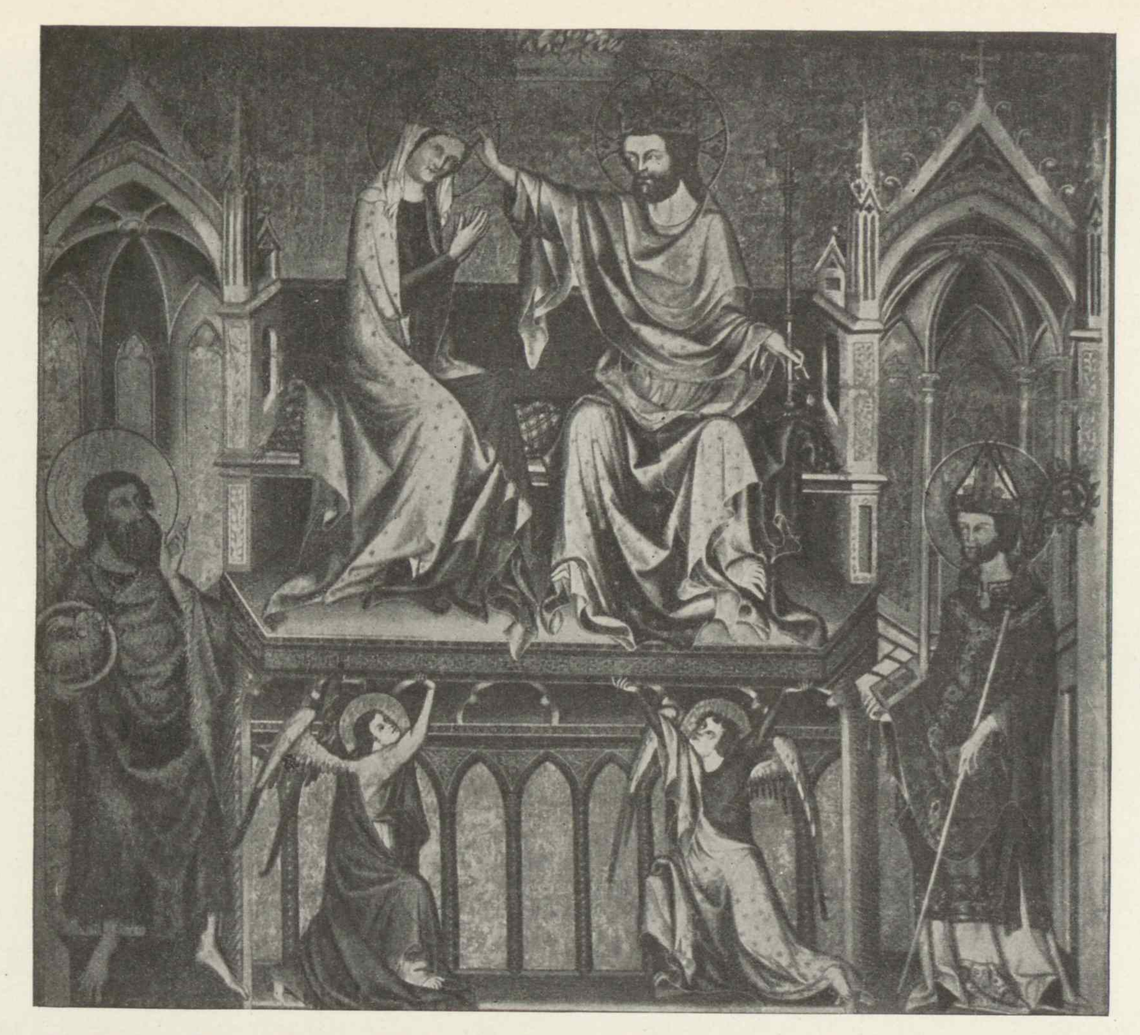
Jörg Zürn: Die Anbetung der Hirten
Mittelschrein des Hochaltars im Münster zu Überlingen. 1613—1619



Hans Krumper: Patrona Bavariae. Bronzefigur an der Münchener Residenz. 1615



Georg Petel: Die heilige Magdalena unter dem Kreuz. Bronzefigur im Niedermünster zu Regensburg. Um 1630



Die Krönung Mariae. Von der Rückseite des Verduner Altars. 1324/29. Klosterneuburg, Stiftskirche



Votivbild des Očko von Vlašim. 1370/80. Prag, Rudolfinum



Konrad von Soest: Haupttafel des Kreuzigungsaltars in der Pfarrkirche von Niederwildungen (Waldeck). 1404



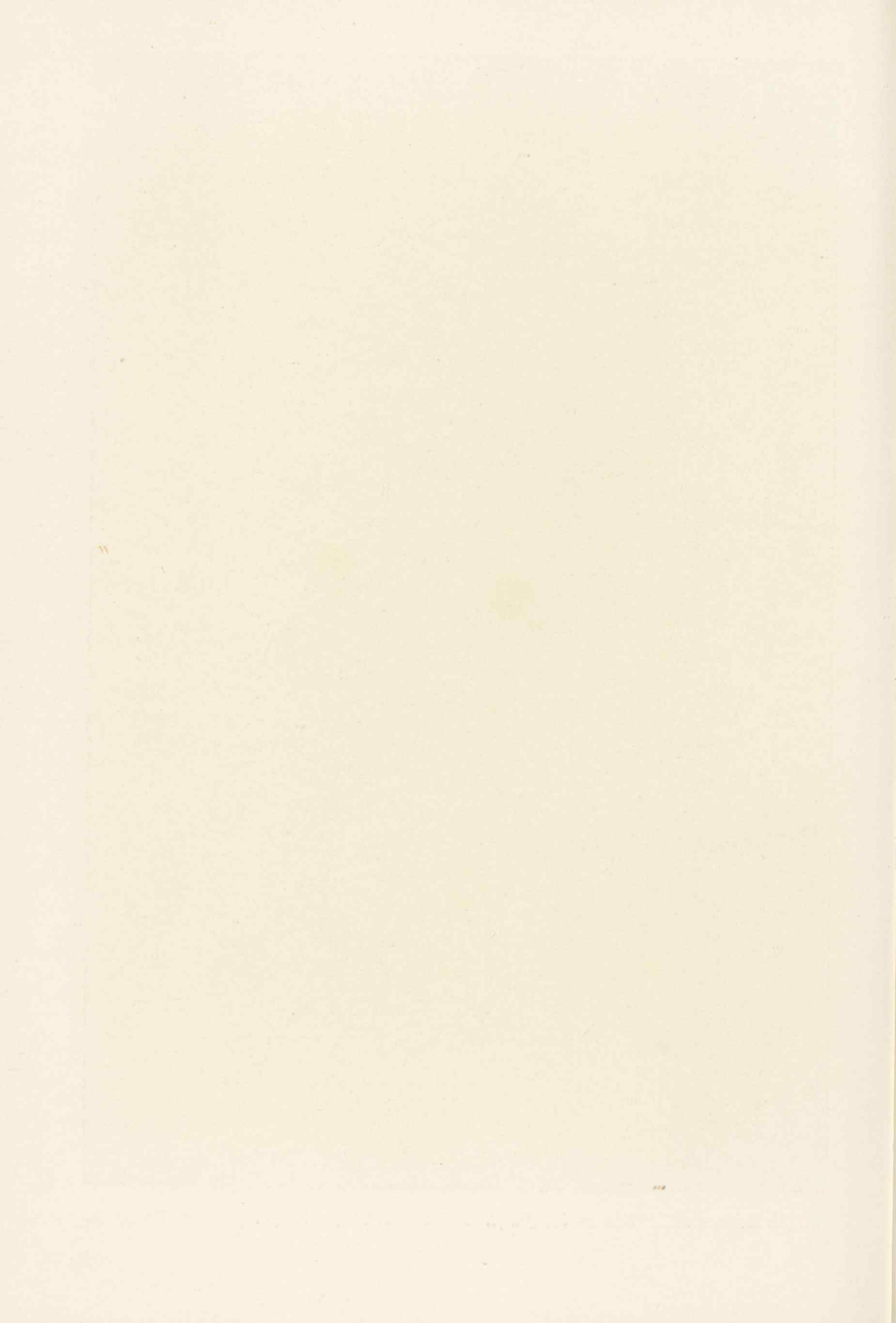
Paradiesgärtlein. Um 1410. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

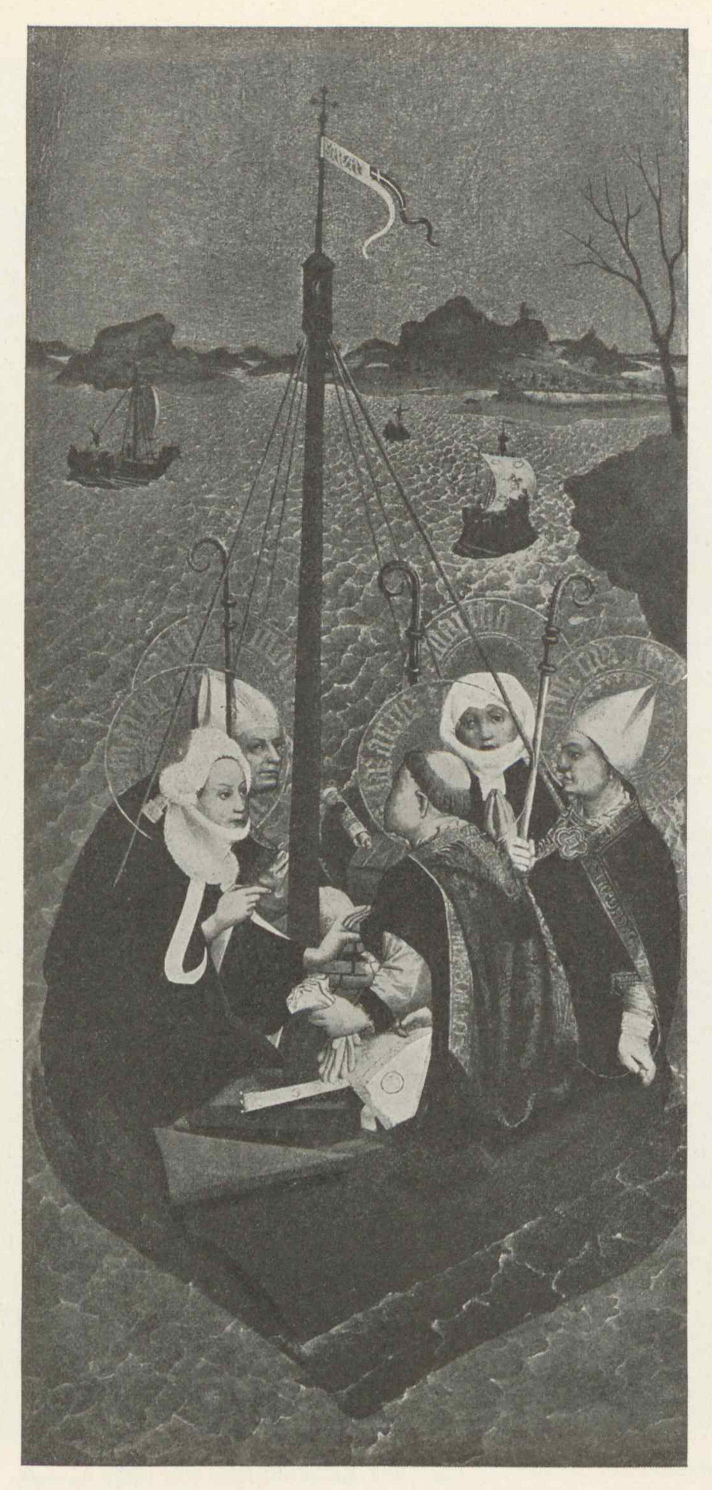


Meister Francke: Die Geburt Christi. Flügelbild vom Englandfahreraltar. Nach 1424.
Hamburg, Kunsthalle



Meister Bertram: Die Ruhe auf der Flucht. Vom Grabower Altar. 1379. Hamburg, Kunsthalle





Lucas Moser: Die Meerfahrt. Flügelbild des Magdalenenaltars in der Pfarrkirche von Tiefenbronn (Baden). 1431



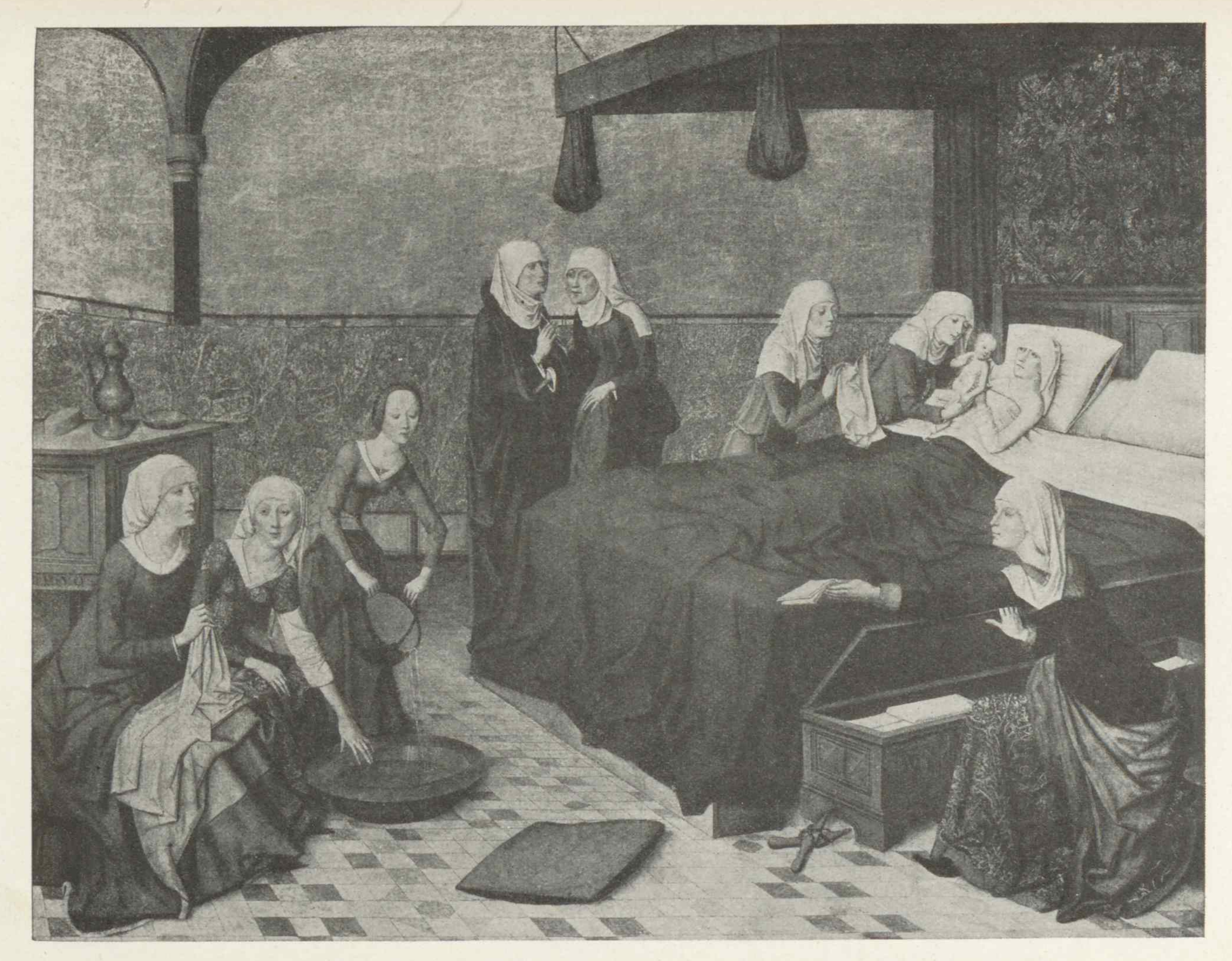
Hans Multscher: Pfingstfest. Flügelbild des Wurzacher Altars. 1437. Berlin, Deutsches Museum



Konrad Witz: Die Verkündigung. Um 1440. Nürnberg, Germanisches Museum



Konrad Witz: Christus auf dem See Genezareth. 1444. Genf, Museum



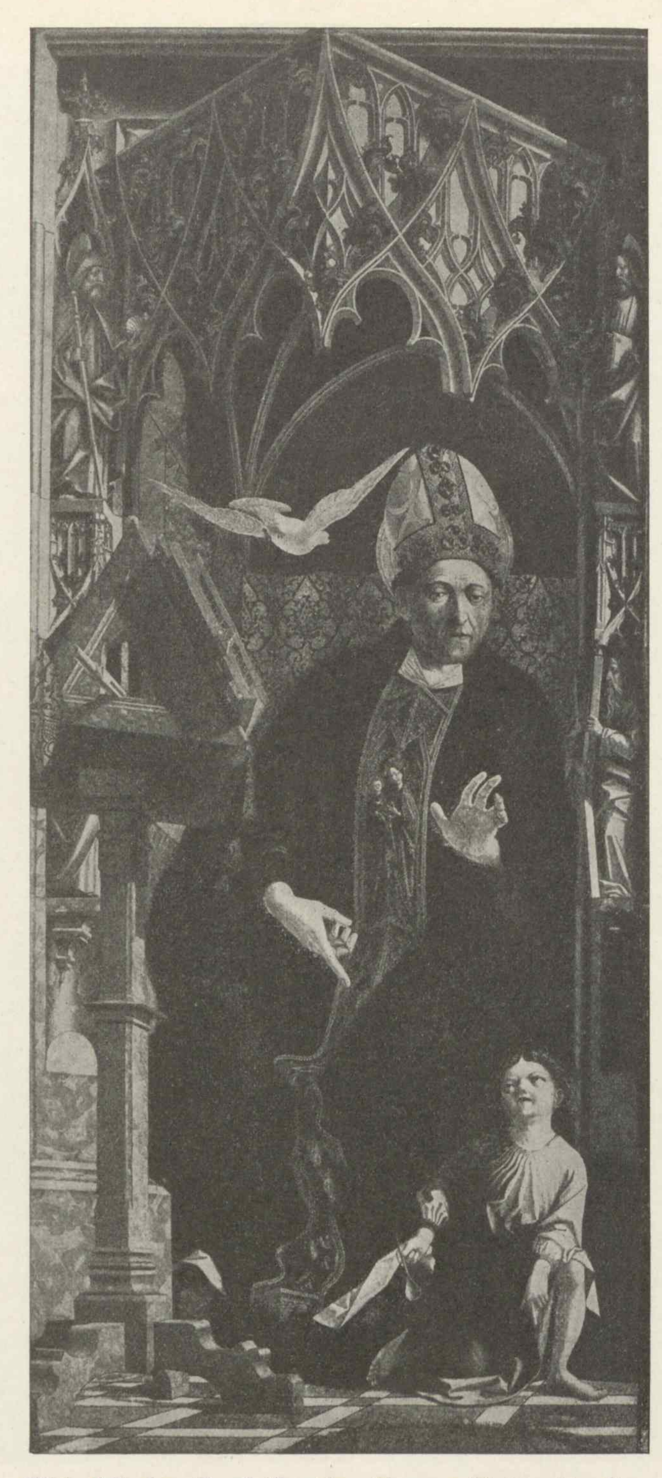
Meister des Marienlebens: Die Geburt Mariae. Um 1470. München, Ältere Pinakothek



Stephan Lochner: Madonna im Rosenhag. Um 1435. Köln, Wallraf-Richartz-Museum



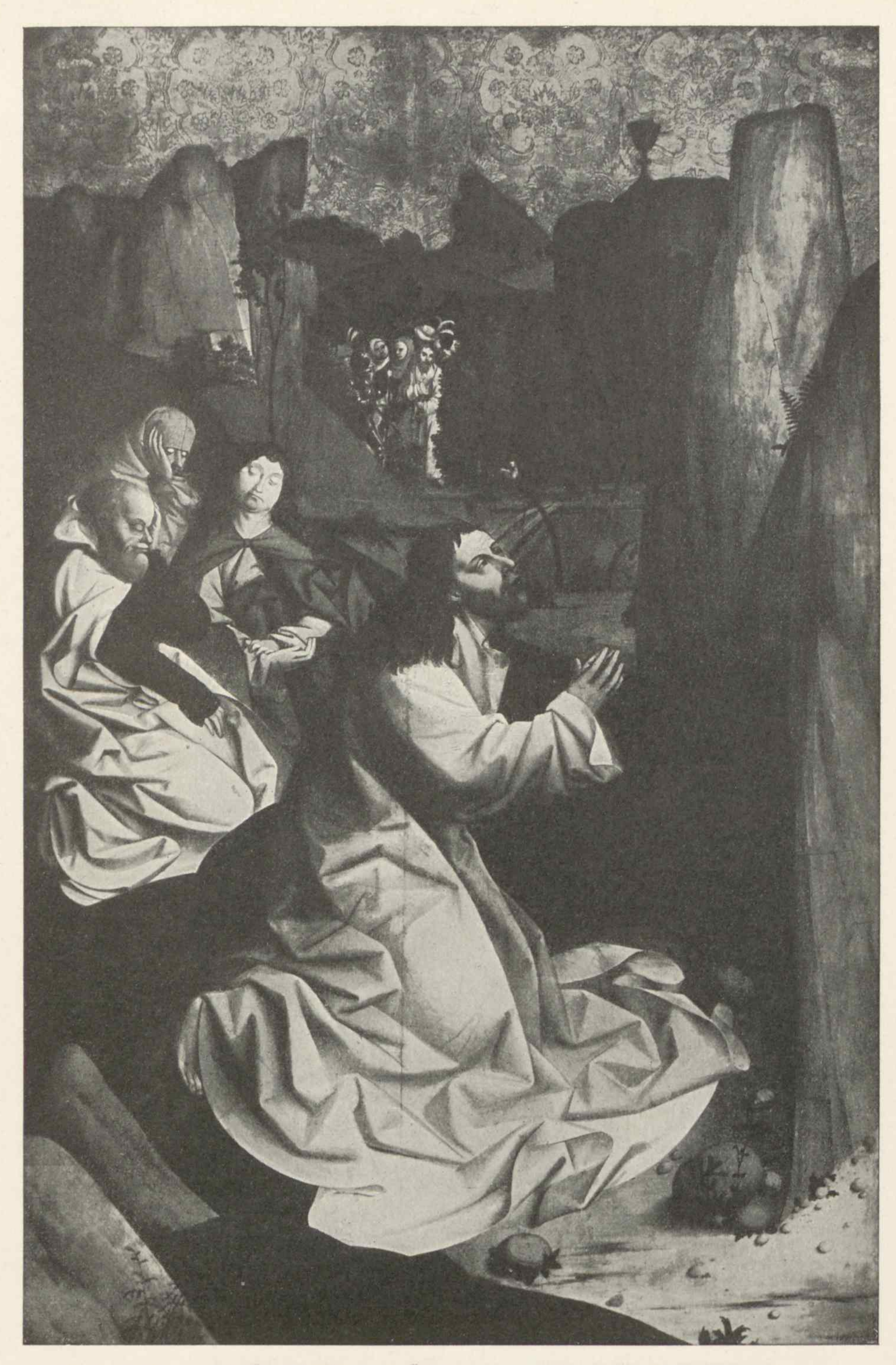
Martin Schongauer: Madonna im Rosenhag. 1473. Kolmar, St. Martin



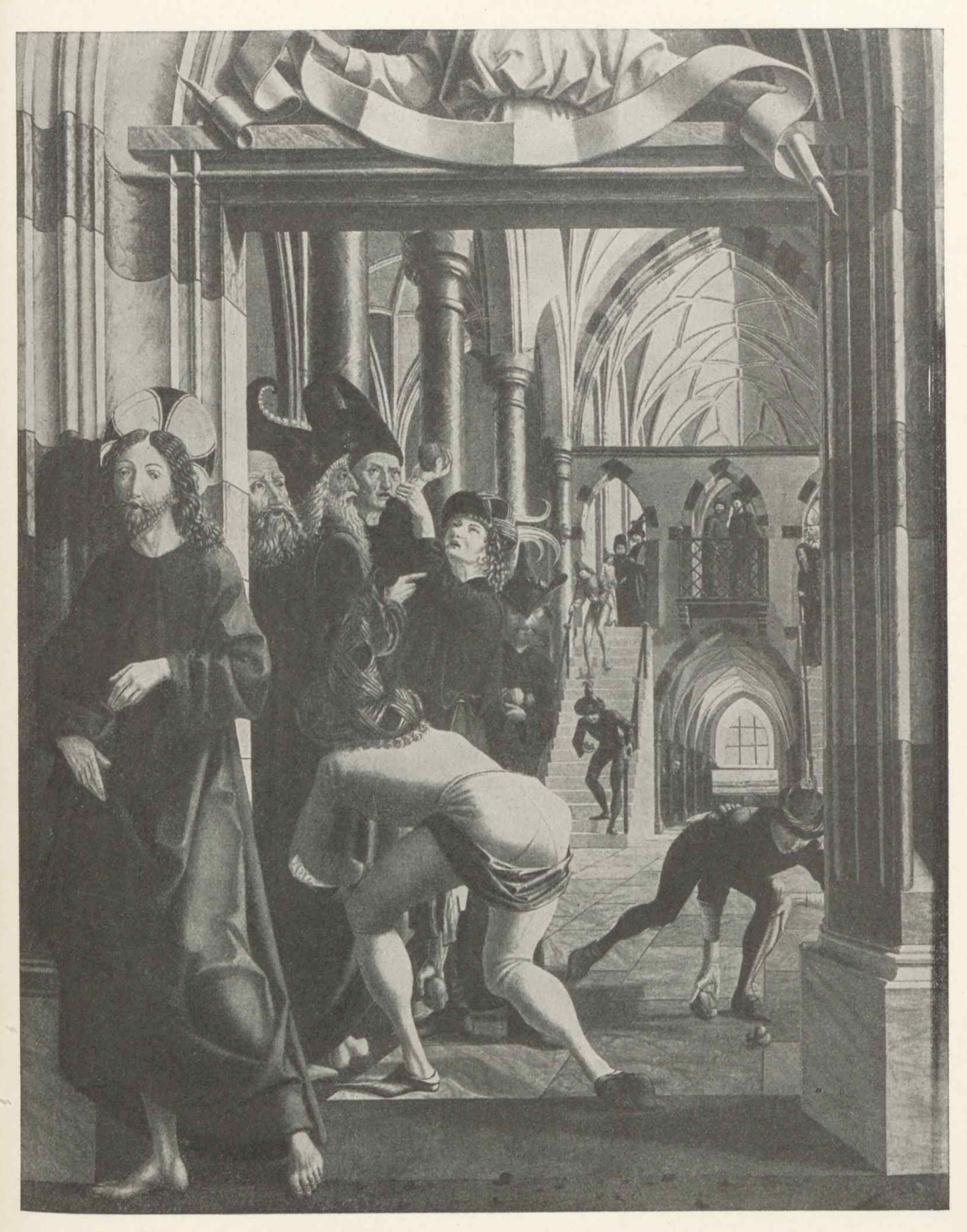
Michael Pacher: Der heilige Augustin vom Kirchenväteraltar des Brixener Domes. 1486/91. München, Ältere Pinakothek



Michael Pacher: Der heilige Gregor vom Kirchenväteraltar des Brixener Domes. 1486/91. München, Ältere Pinakothek



Rueland Frueauf d. Ä.: Christus am Ölberg. 1491. Wien, Kunsthistorisches Museum



Michael Pacher: Die Steinigung Christi. 1481.
Flügelbild des Hochaltars von St. Wolfgang (Salzkammergut)



Meister der Spielkarten: Dame mit Raubtier. Kupferstich. Vor 1446



Meister E. S.: Ritter und Dame. Kupferstich. Um 1463



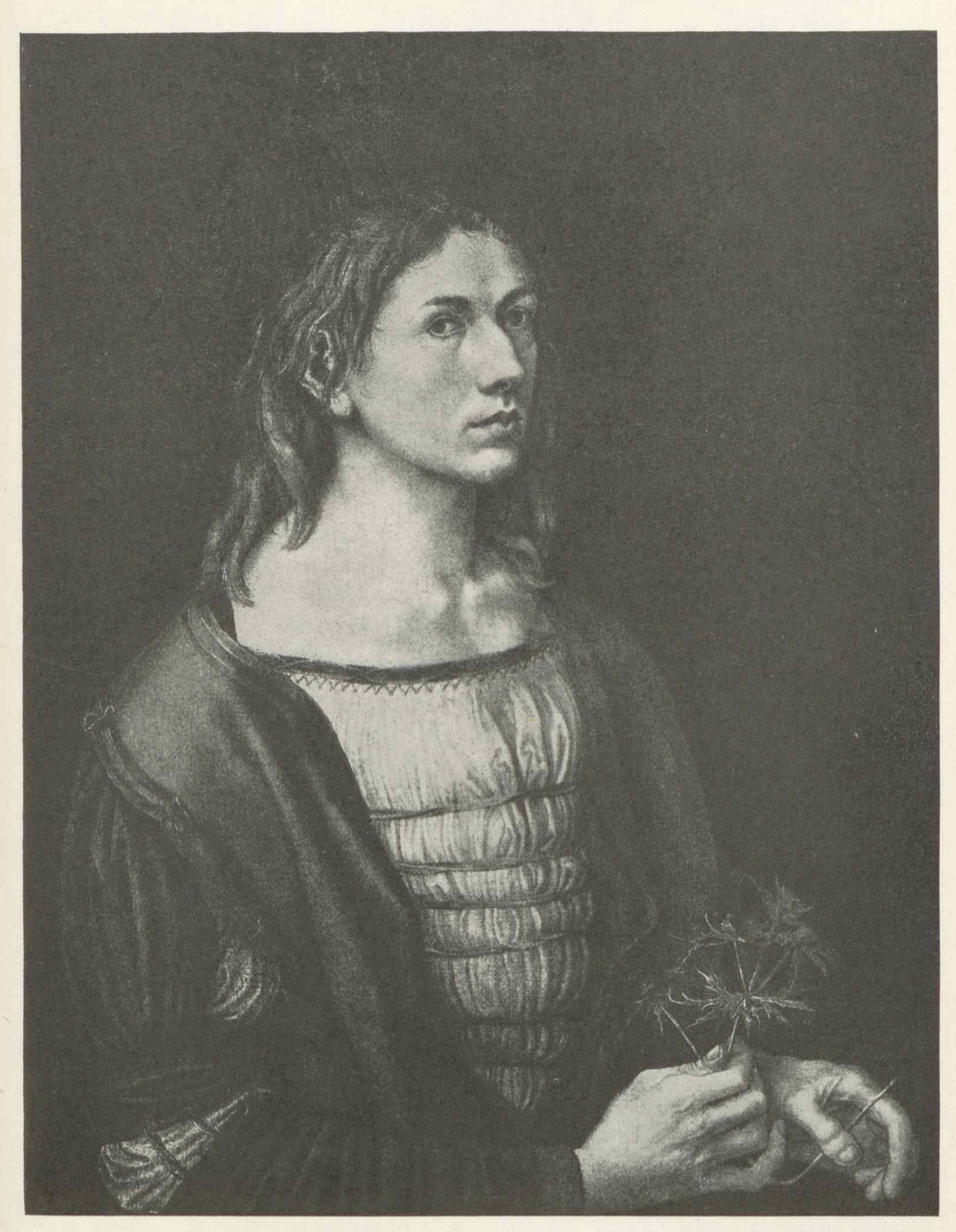
Martin Schongauer: Die Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich. Um 1480



Meister des Hausbuches: Der Tod und der Jüngling. Kupferstich. Um 1480



Albrecht Dürer: Selbstbildnis. Federzeichnung. Um 1490. Erlangen, Universitätsbibliothek



Albrecht Dürer: Selbstbildnis. 1493. Paris, Louvre



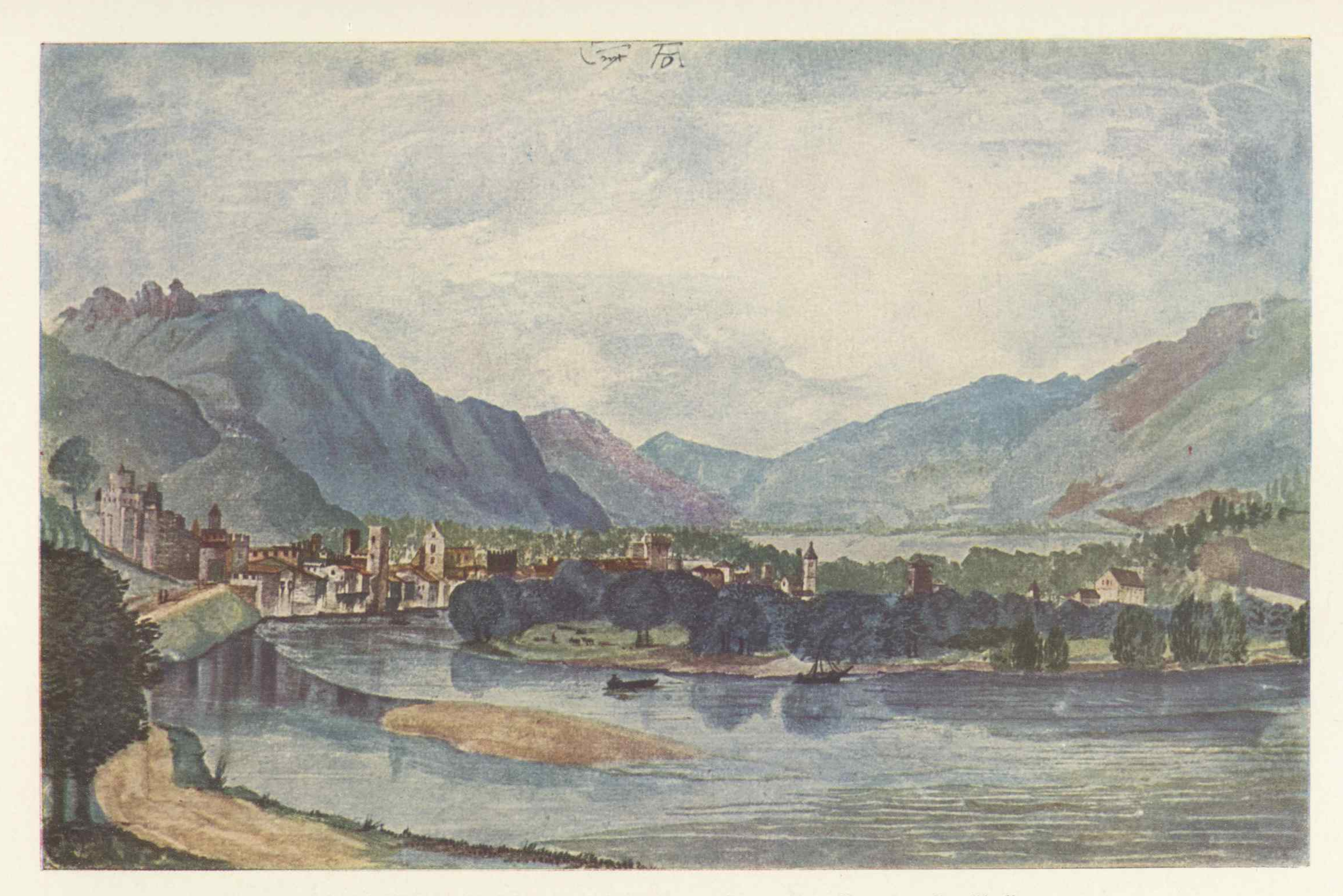
Albrecht Dürer: Die Madonna mit der Heuschrecke. Kupferstich. Um 1495



Albrecht Dürer: Der Engelkampf. Holzschnitt aus der „Apokalypse". 1498



Albrecht Dürer: Die Anbetung der Könige. 1504. Florenz, Uffizien



Albrecht Dürer: Ansicht von Trient. Aquarell. 1494/95. Bremen, Kunsthalle

Tafel III





Albrecht Dürer: Das „Große Rasenstück". Aquarell. 1503. Wien, Albertina



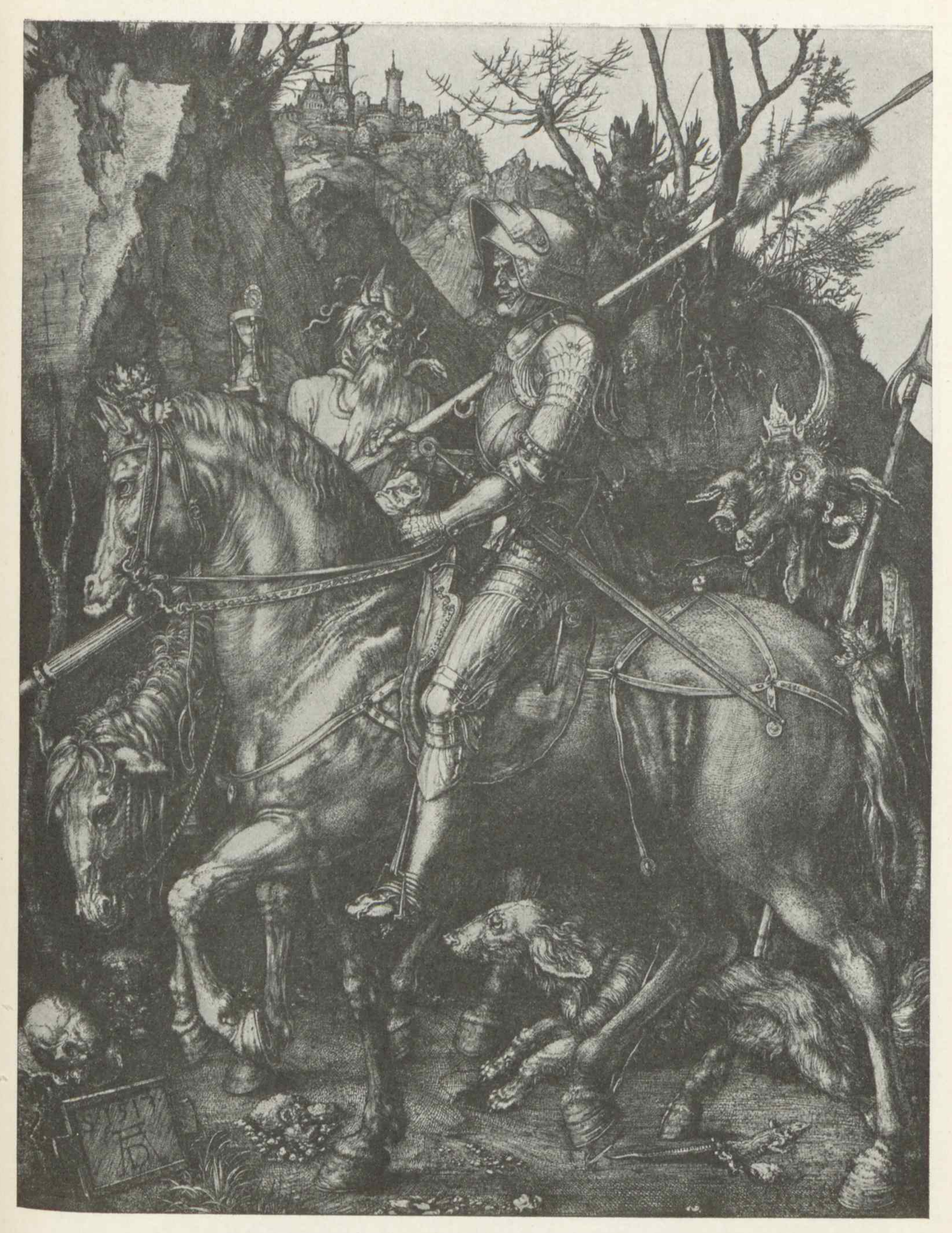
Albrecht Dürer: Die Madonna mit der Birne. 1512. Wien, Kunsthistorisches Museum



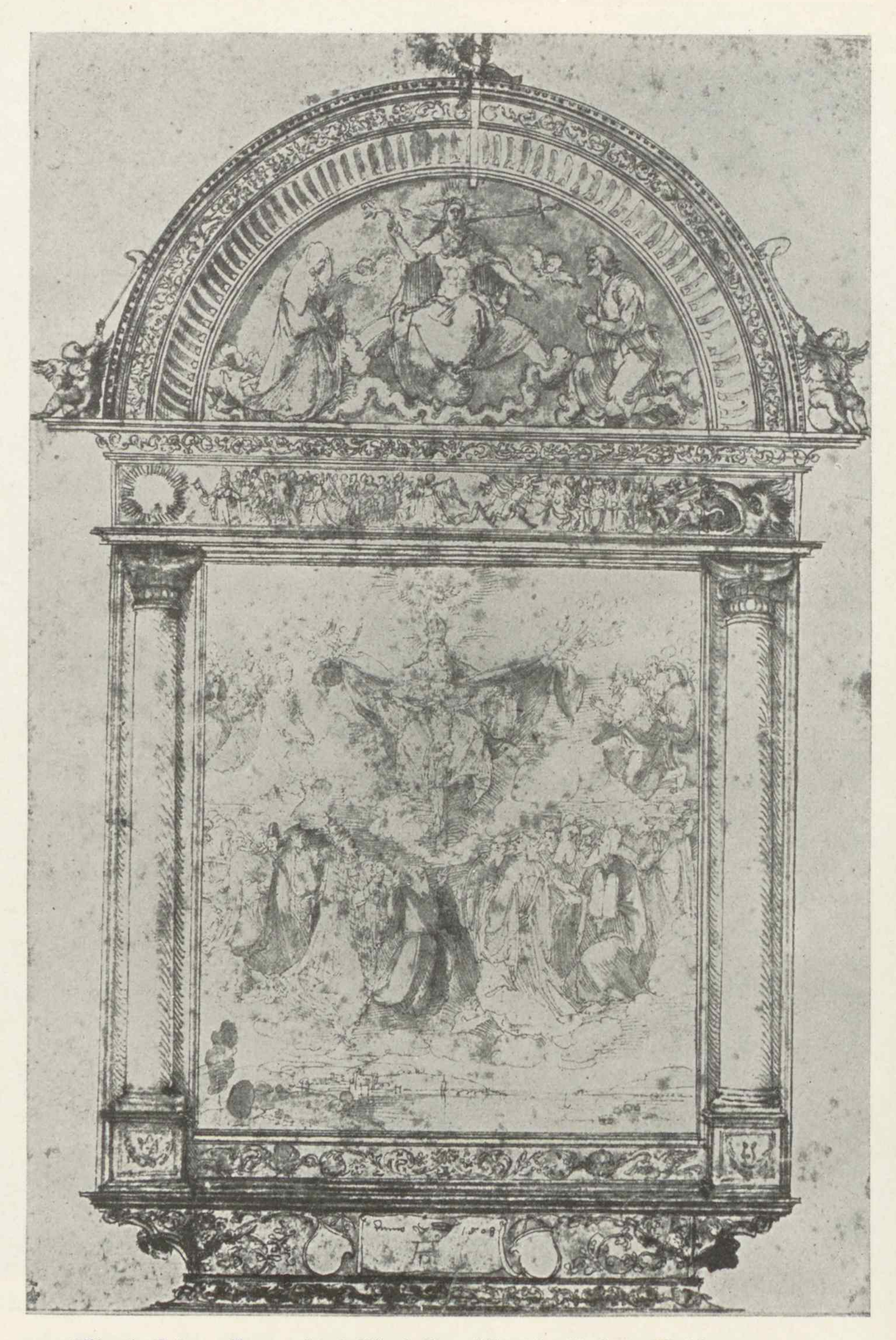
Albrecht Dürer: Bildnis einer Venezianerin. 1505. Wien, Kunsthistorisches Museum



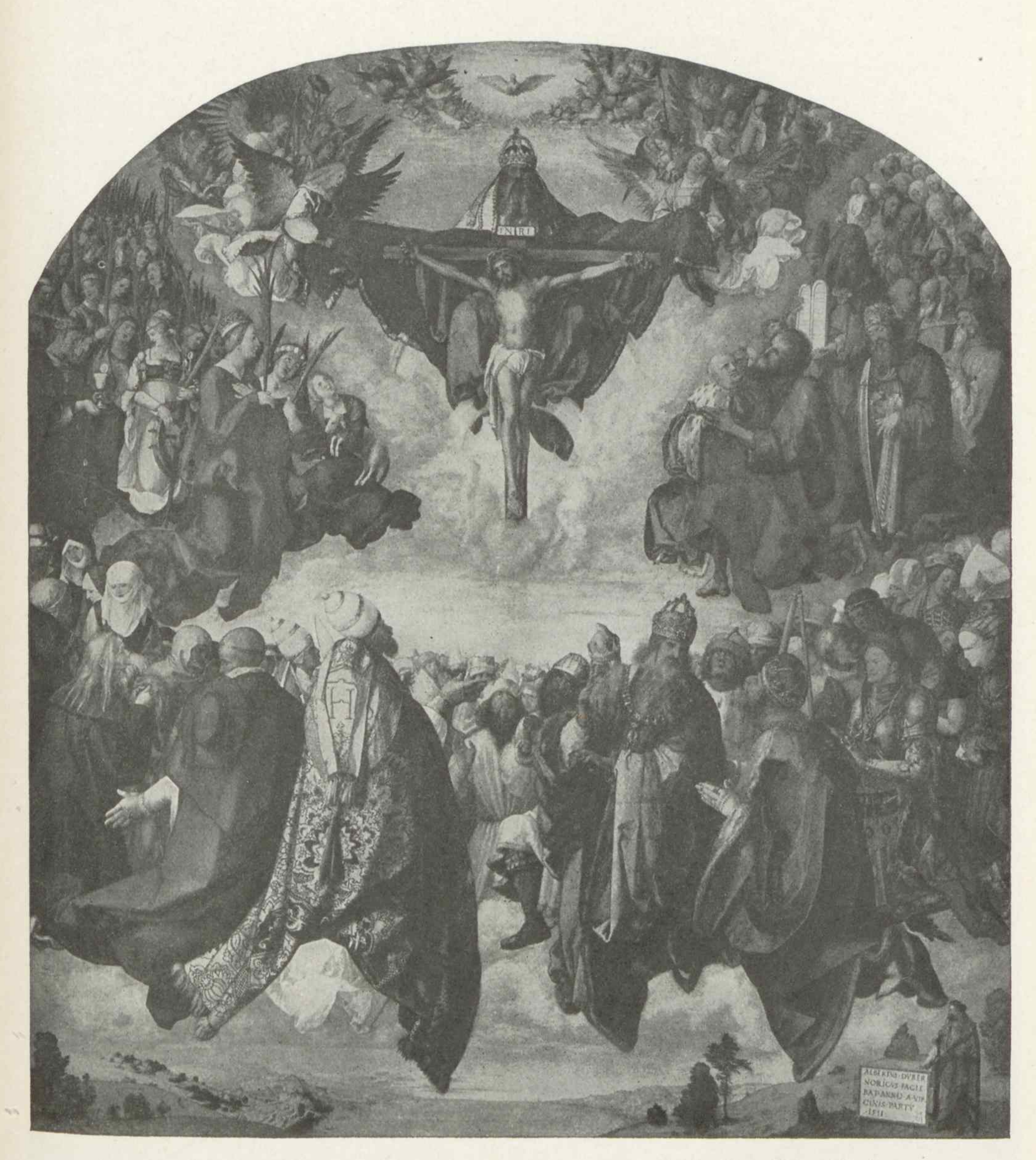
Albrecht Dürer: Die Flucht nach Ägypten. Holzschnitt aus dem „Marienleben". 1504/05



Albrecht Dürer: Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. 1513



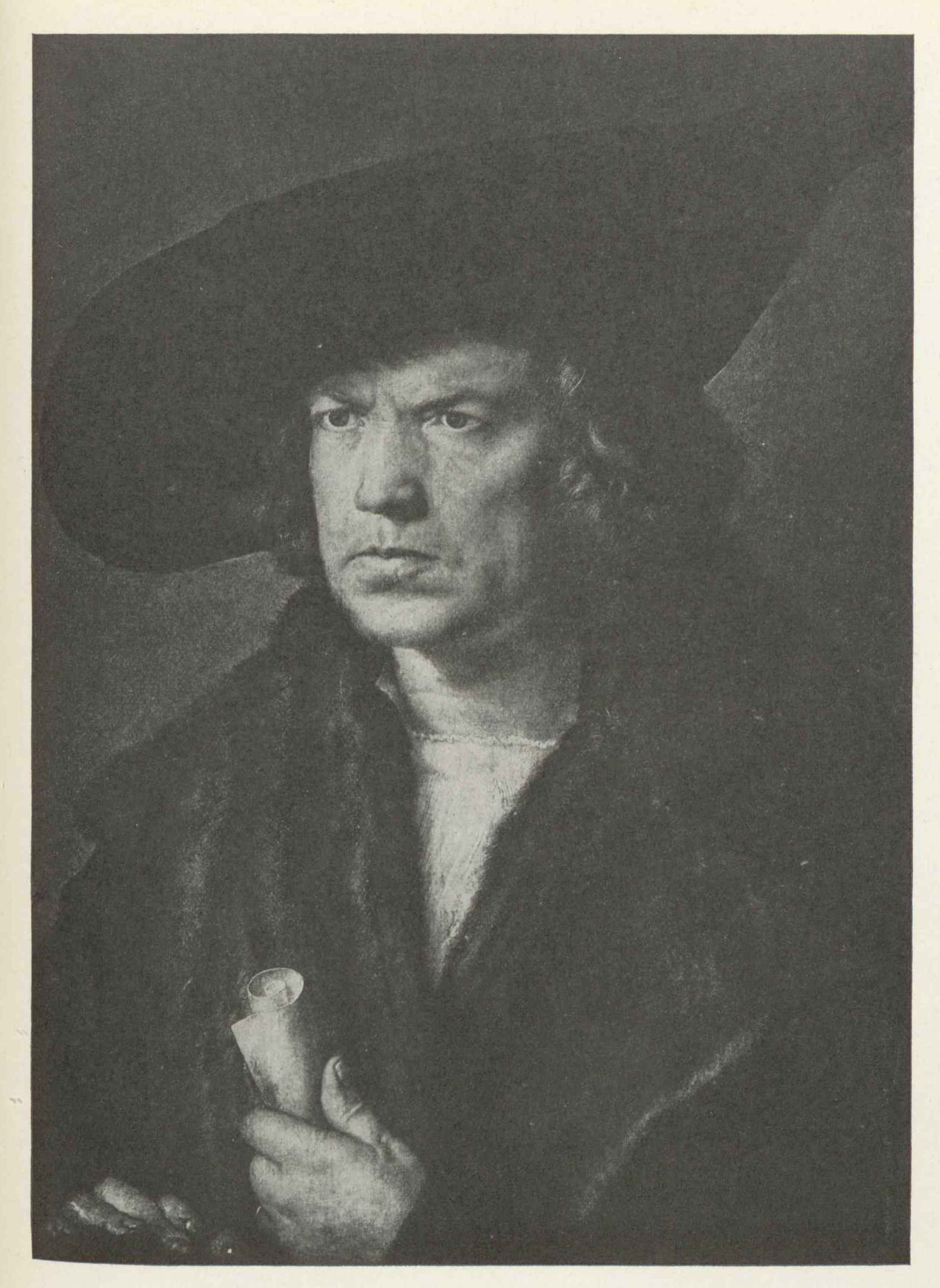
Albrecht Dürer: Entwurf des Allerheiligenbildes im Rahmen. Zeichnung. 1508.
Chantilly, Musée Condé



Albrecht Dürer: Das „Allerheiligenbild“. 1511. Wien, Kunsthistorisches Museum



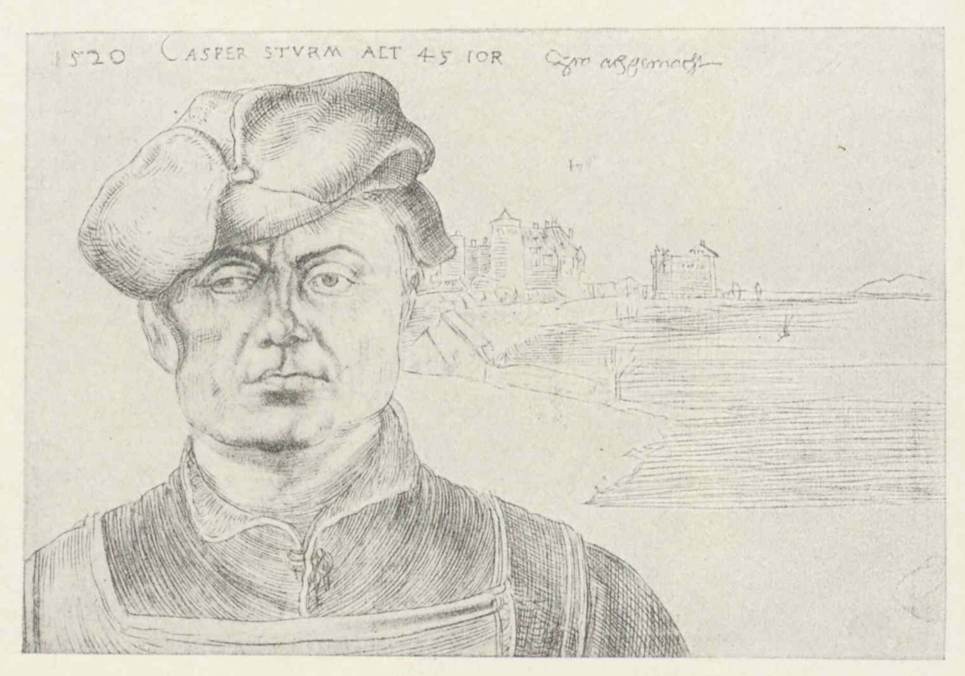
Albrecht Dürer: Die Mutter des Künstlers. Kohlezeichnung. 1514. Berlin, Kupferstichkabinett



Albrecht Dürer: Bildnis eines Mannes. 1524. Madrid, Prado



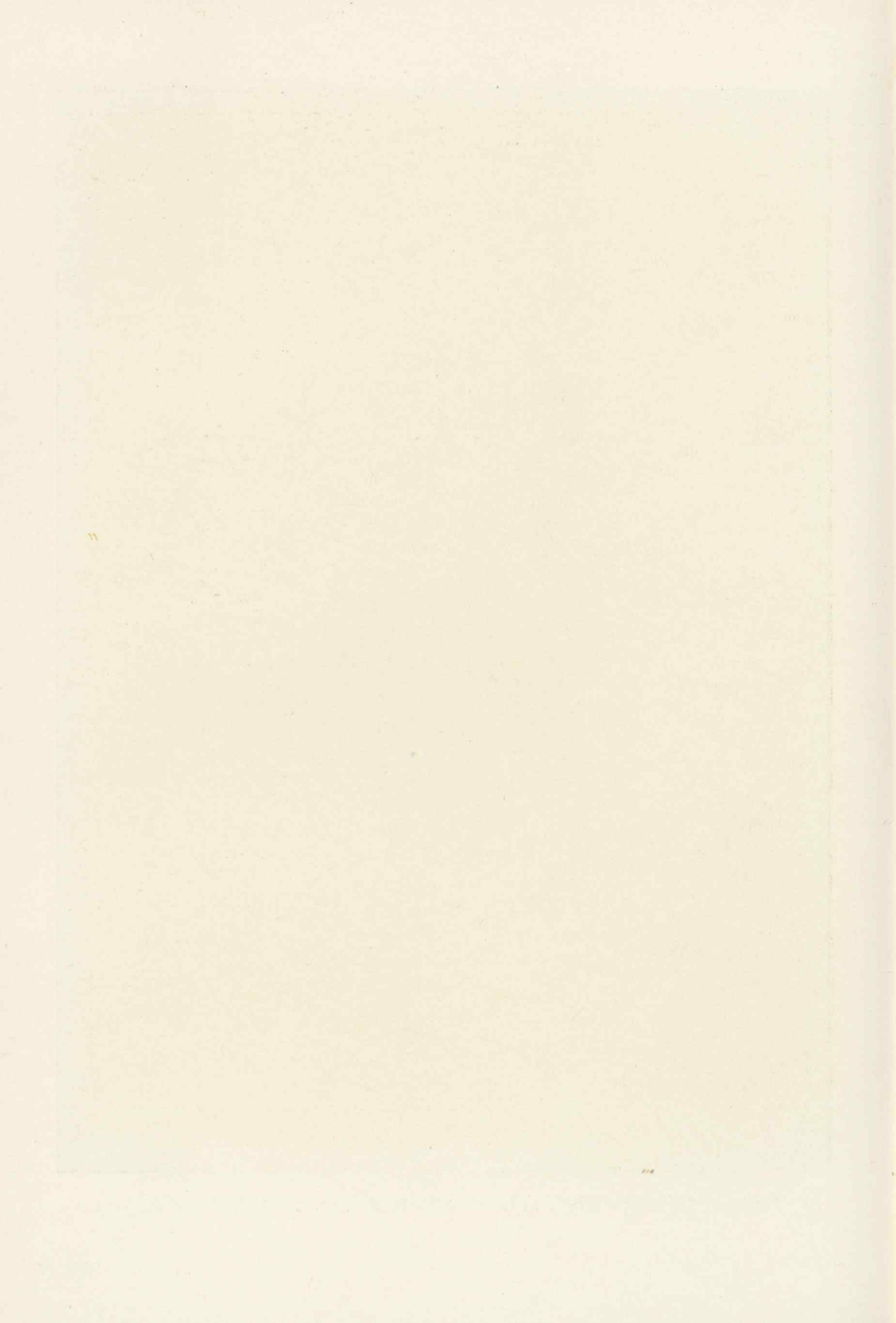
Albrecht Dürer: Das Scheldetor in Antwerpen. Federzeichnung
aus dem Skizzenbuch der Niederländischen Reise. 1520. Wien, Albertina



Albrecht Dürer: Bildnis des kaiserlichen Herolds Casper Sturm. Silberstiftzeichnung
aus dem Skizzenbuch der Niederländischen Reise. 1520. Chantilly, Musée Condé



Hans von Kulmbach: Bildnis eines jungen Mannes. 1520. Berlin, Deutsches Museum



Albrecht Dürer: Die vier Apostel. 1526. München, Ältere Pinakothek



Hans Baldung: Die Ruhe auf der Flucht. 1515. Wien, Akademie der bildenden Künste



Hans Baldung: Allegorie der Eitelkeit. Um 1510. Wien, Kunsthistorisches Museum



Hans Baldung: Der heilige Christophorus. Holzschnitt. Um 1510



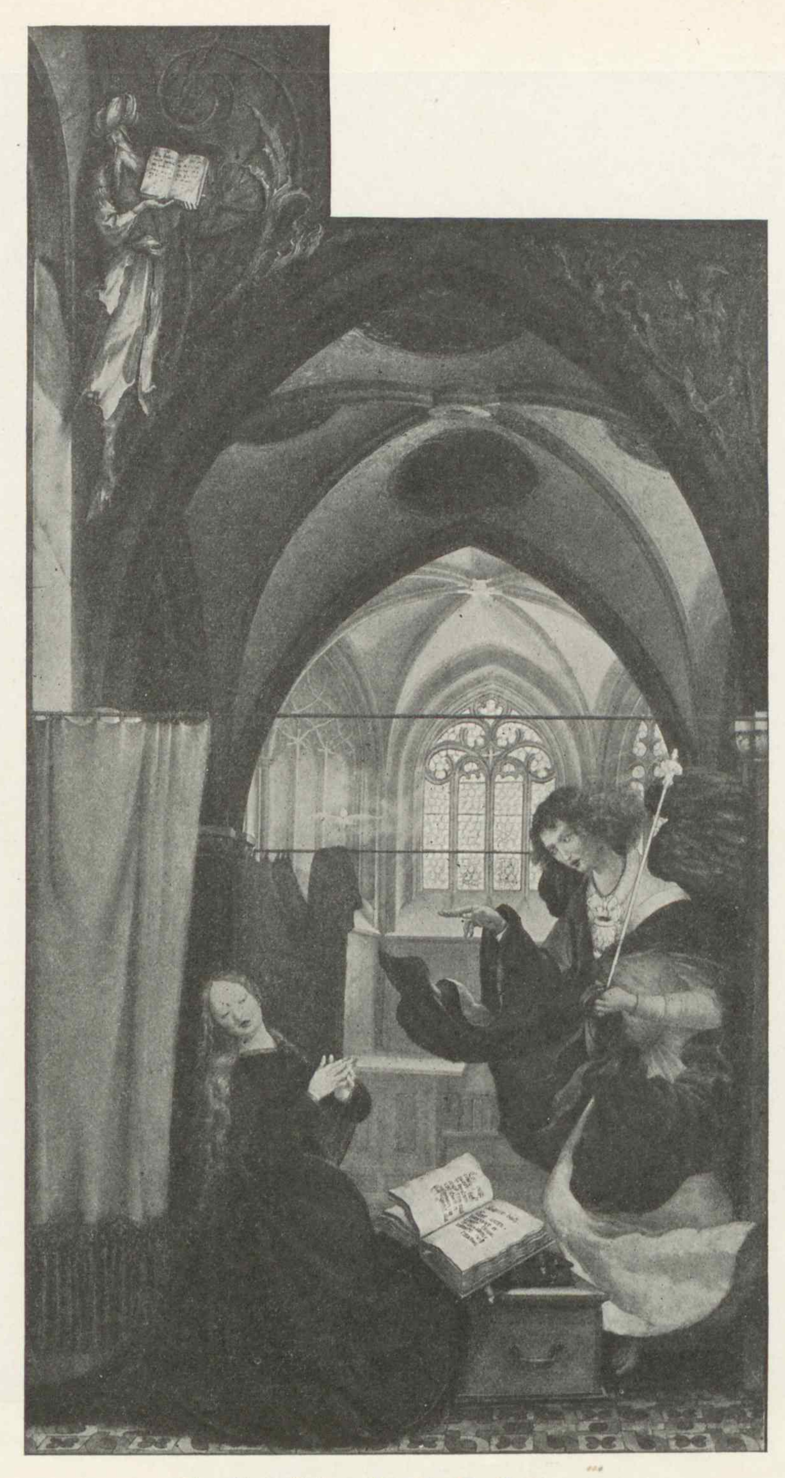
Hans Baldung: Pfalzgraf Philipp. 1517. München, Ältere Pinakothek



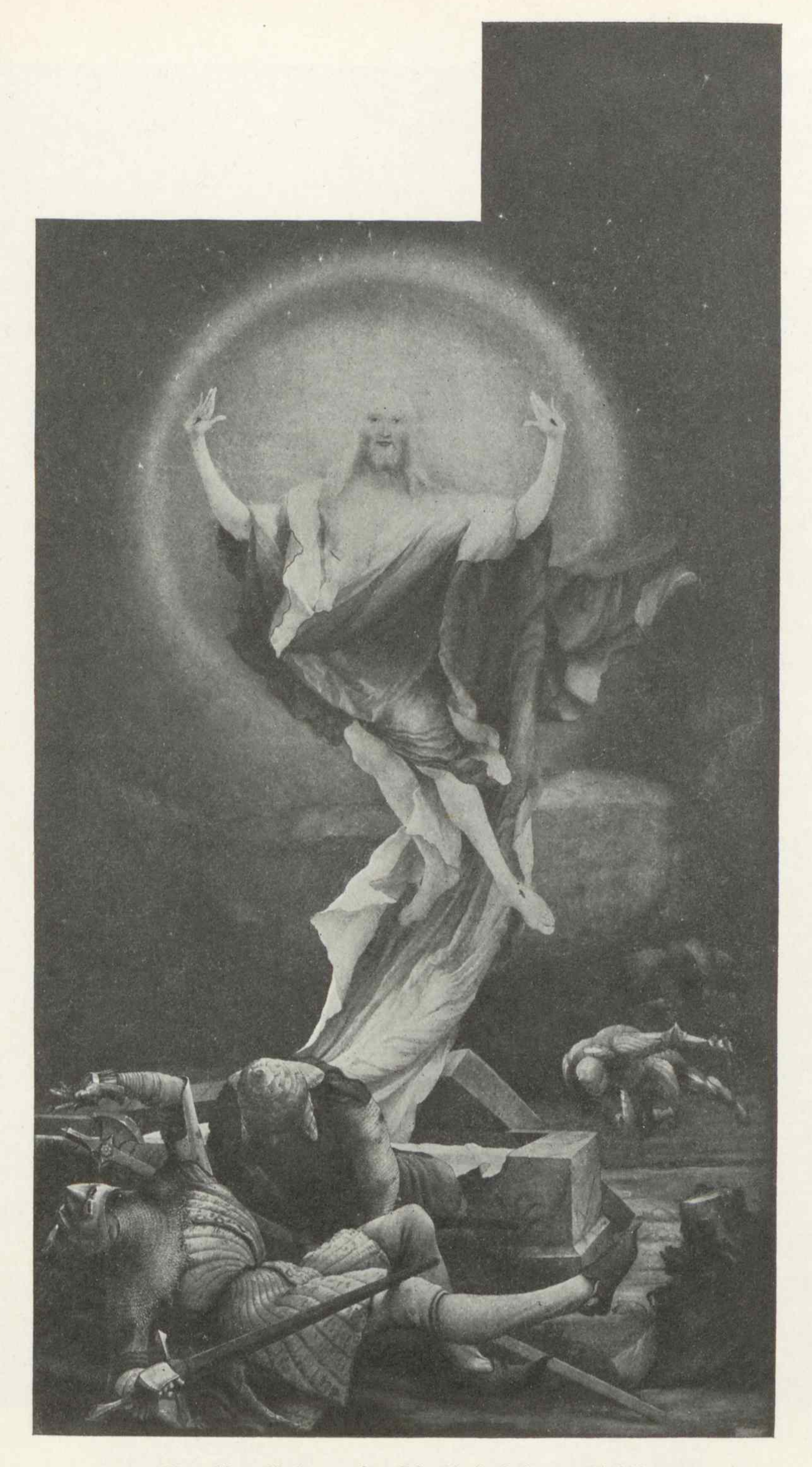
Matthias Grünewald: Maria und Johannes. Vom Isenheimer Altar.
1513—1515. Kolmar, Museum



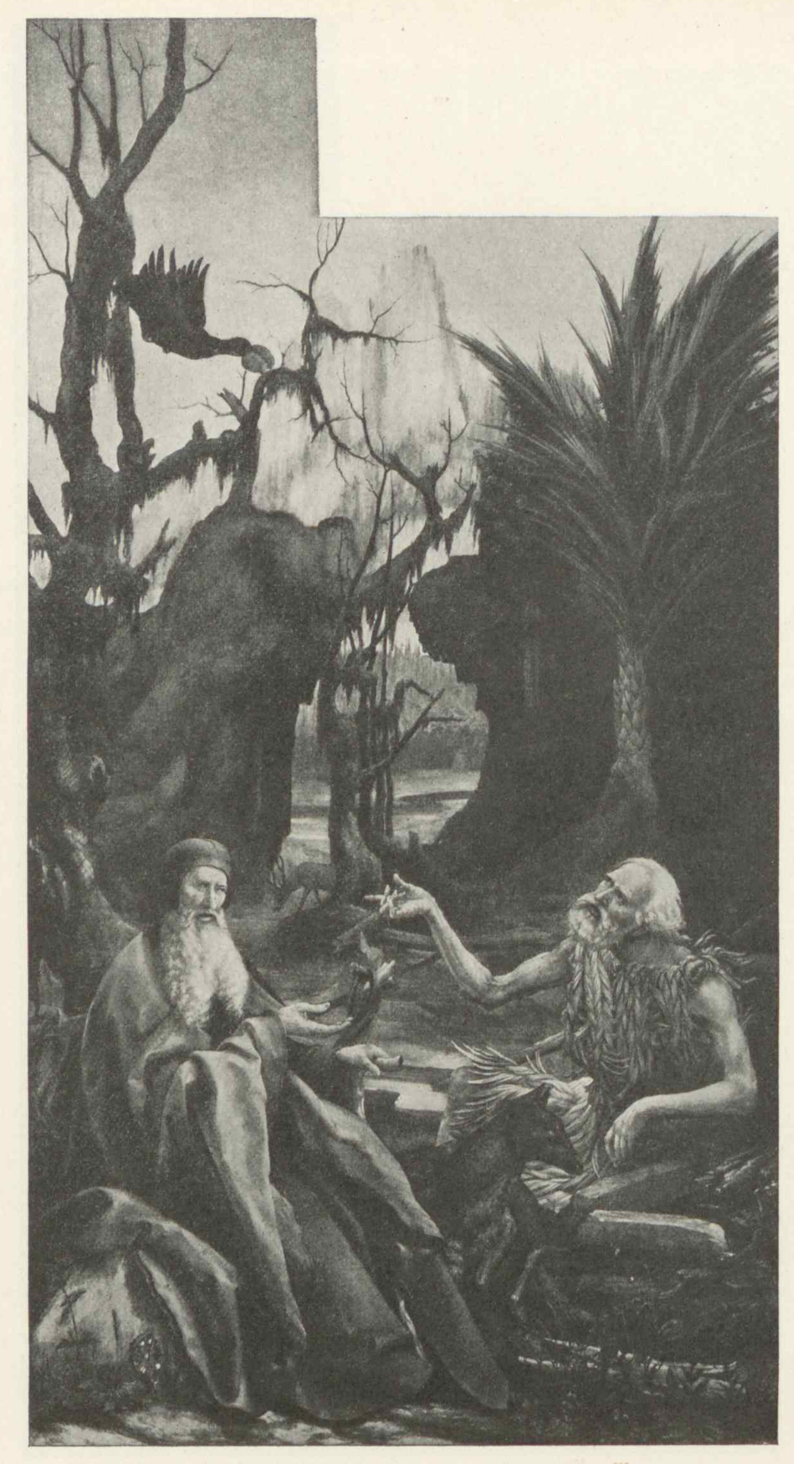
Matthias Grünewald: Christus am Kreuz. Vom Isenheimer Altar.
1513—1515. Kolmar, Museum



Matthias Grünwald: Die Verkündigung
Vom Isenheimer Altar. 1513—1515. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Auferstehung Christi
Vom Isenheimer Altar. 1513—1515. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Antonius und Paulus in der Wüste
Vom Isenheimer Altar. 1513—1515. Kolmar, Museum



Matthias Grünewald: Die Heiligen Erasmus und Mauritius
Gegen 1523. München, Ältere Pinakothek



Matthias Grünewald: Engelkopf (um 1520) und Kniender Apostel (um 1505)
Kreidezeichnungen. Berlin, Kupferstichkabinett, und Dresden, Kupferstichkabinett



Matthias Grünewald: Der heilige Joseph. Kreidezeichnung. Nach 1515. Wien, Albertina



Hans Burgkmair: Maria mit dem Kinde. 1509. Nürnberg, Germanisches Museum



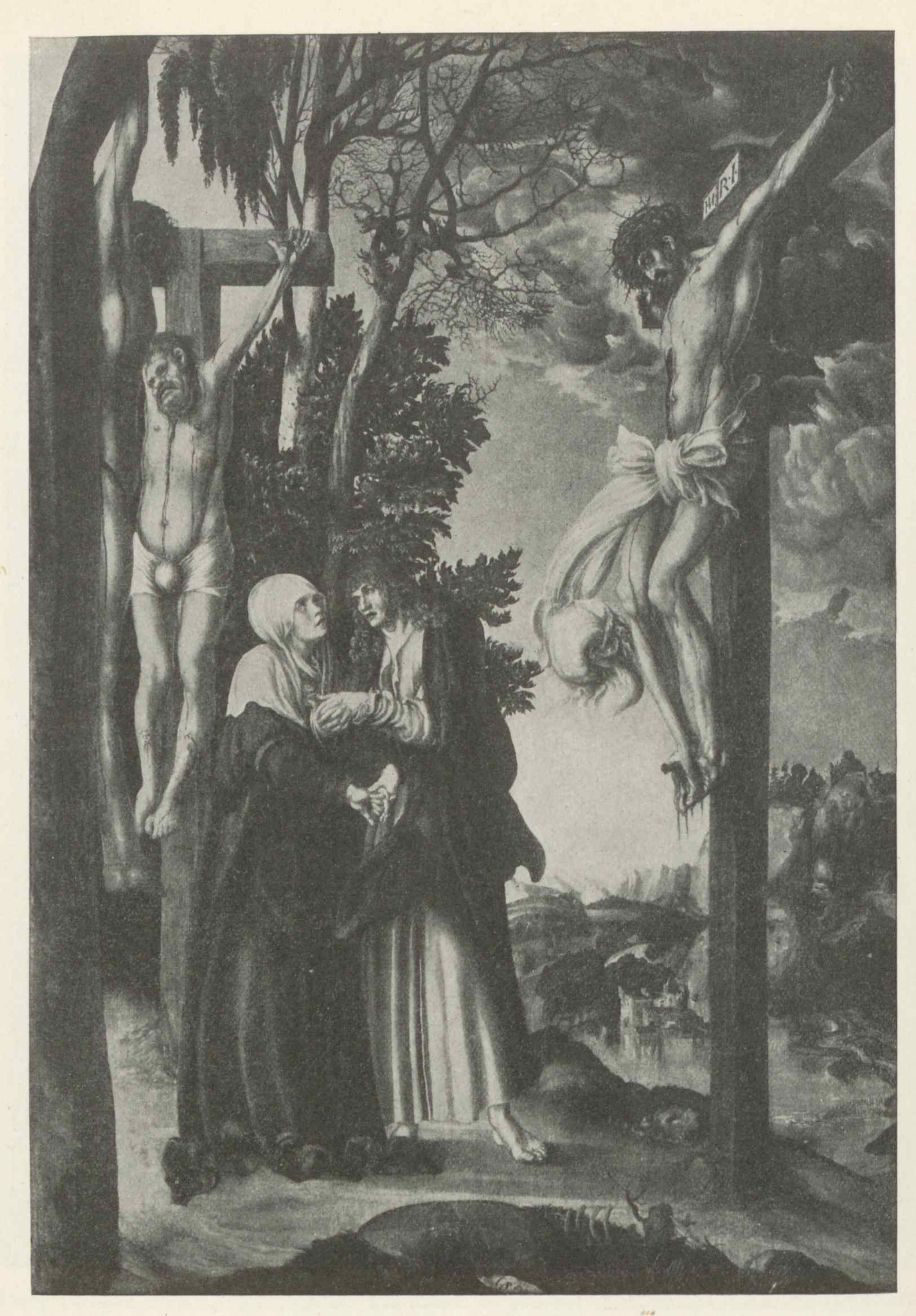
Hans Burgkmair: Der Künstler und seine Frau. 1529. Wien, Kunsthistorisches Museum



Lucas Cranach d. Ä.: Der Ratsherr Dr. Cuspinianus. Um 1503. Winterthur, Sammlung Reinhart



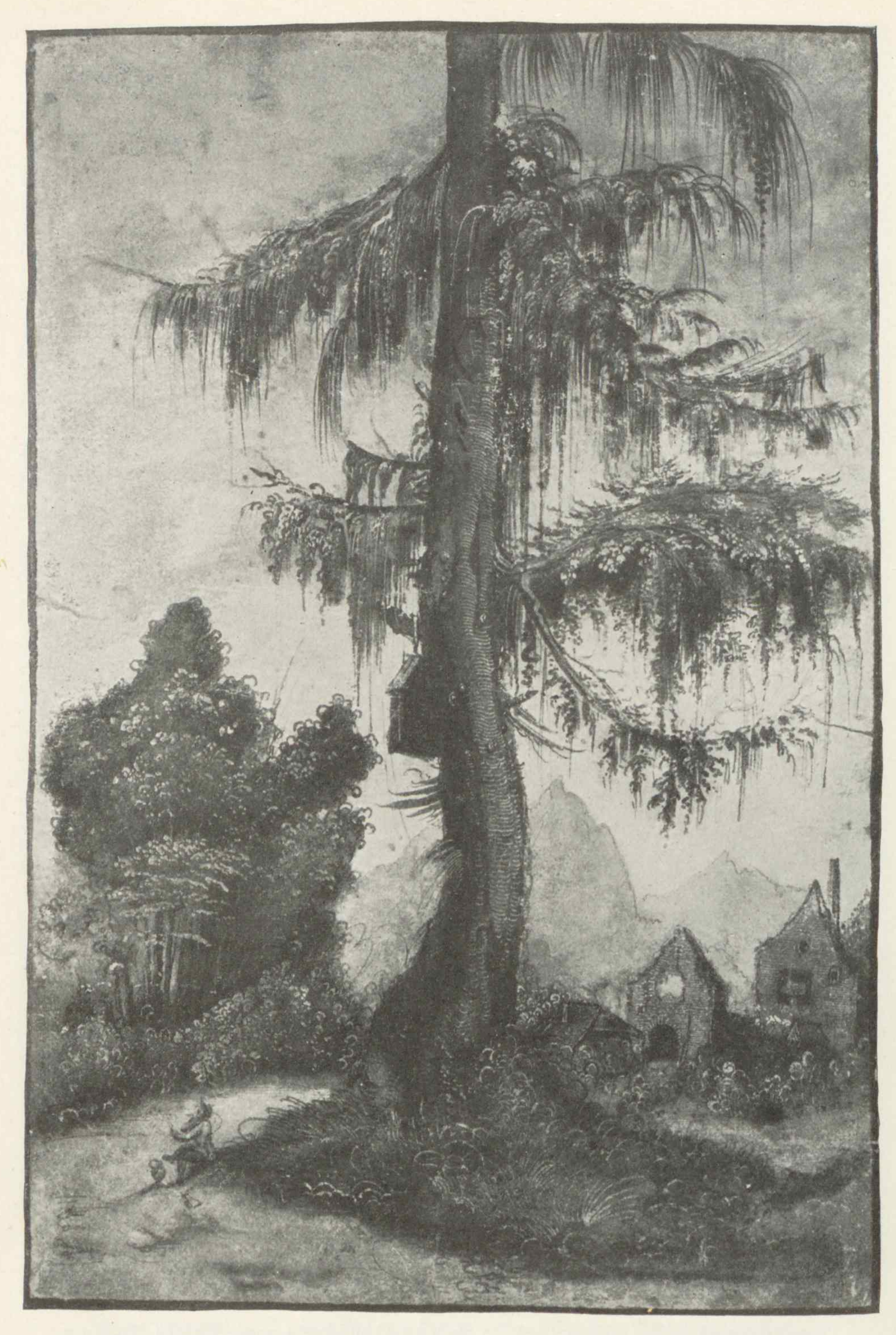
Lucas Cranach d. Ä.: Die Frau des Dr. Cuspinianus. Um 1503. Winterthur, Sammlung Reinhart



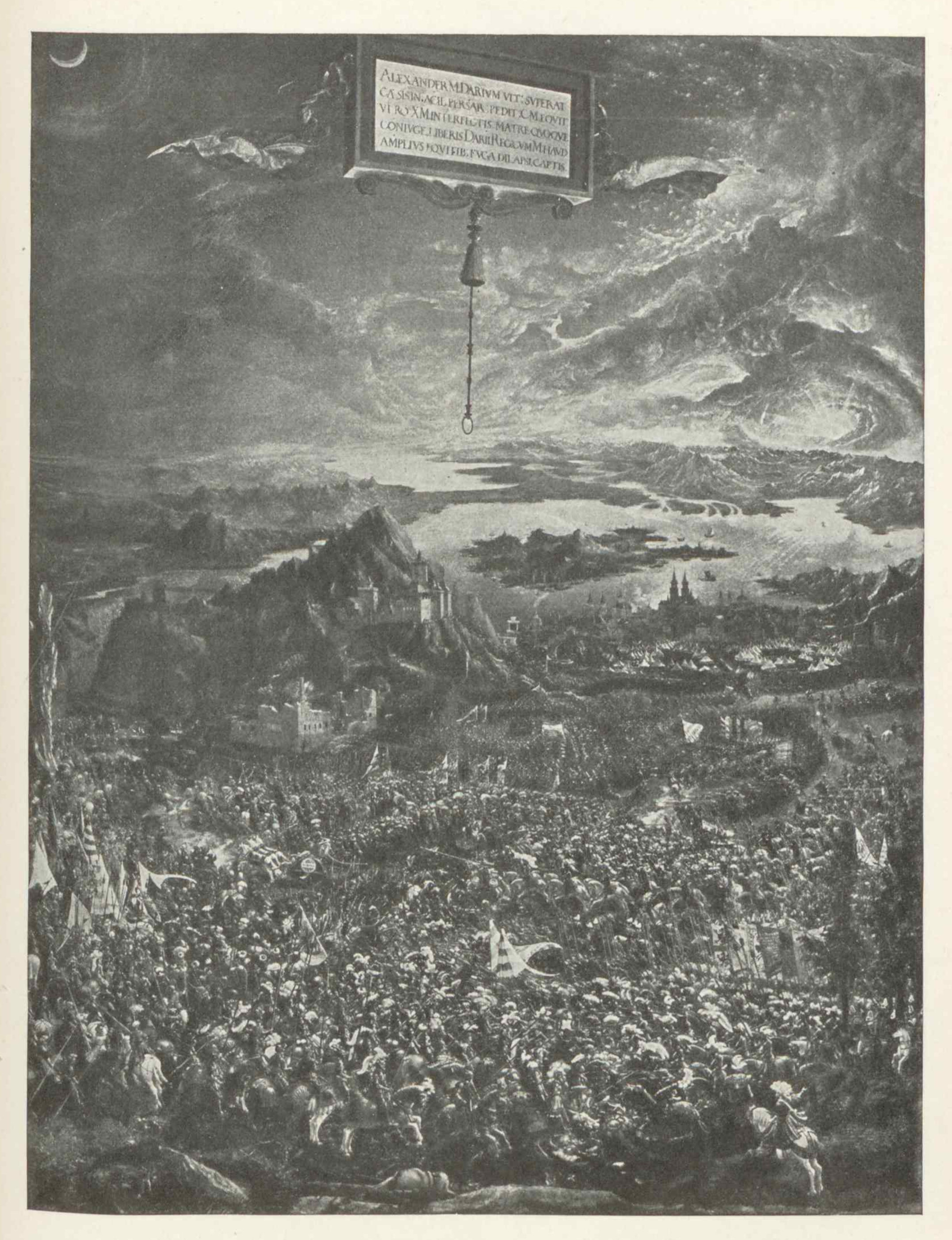
Lucas Cranach d. Ä.: Christus am Kreuz. 1503. München, Ältere Pinakothek



Lucas Cranach d. Ä.: Bildnis des Dr. Johann Schöner (?). 1529. Brüssel, Museum



Albrecht Altdorfer: Landschaft. Aquarell. 1520/25. Berlin, Kupferstichkabinett



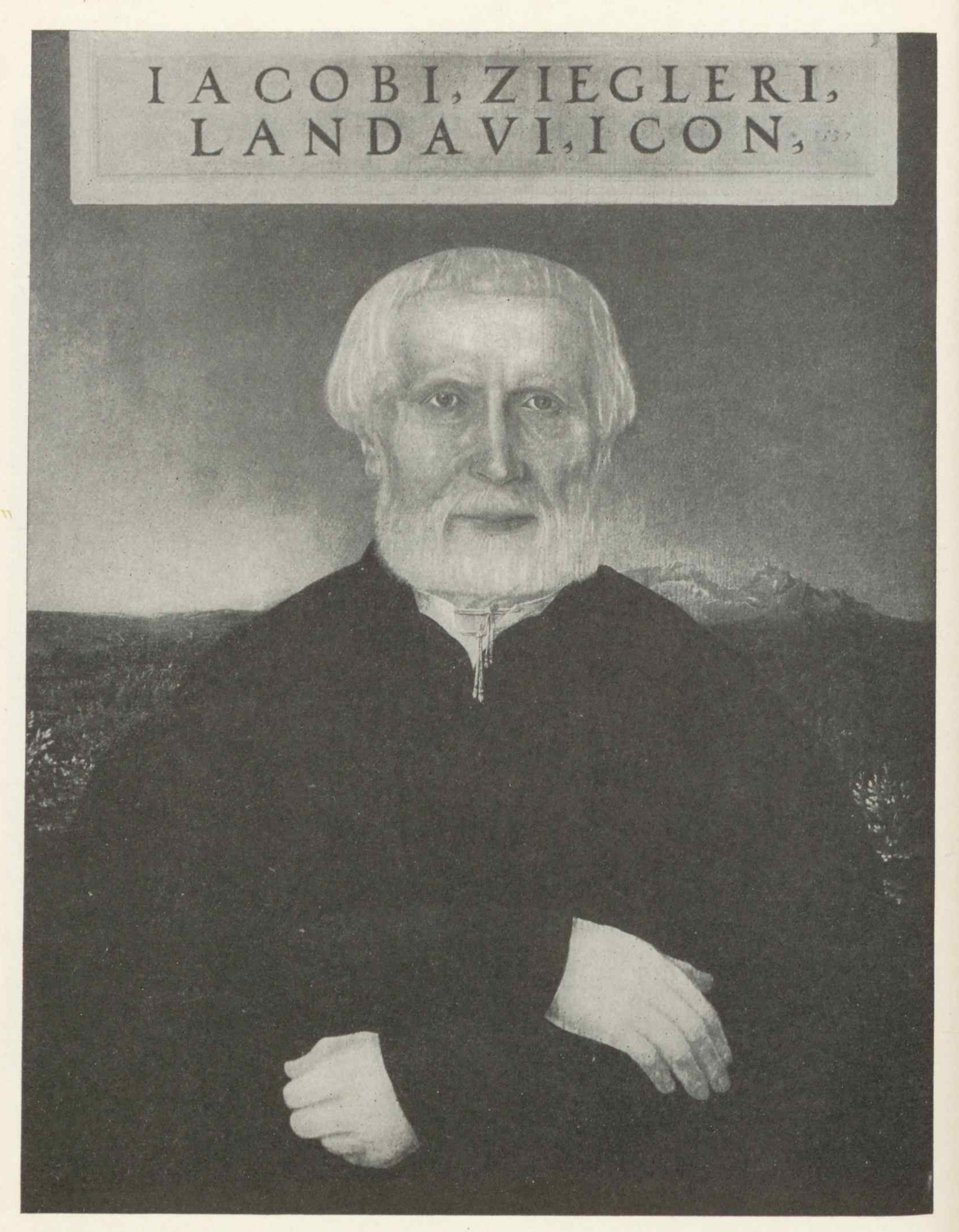
Albrecht Altdorfer: Die Alexanderschlacht. 1529. München, Ältere Pinakothek



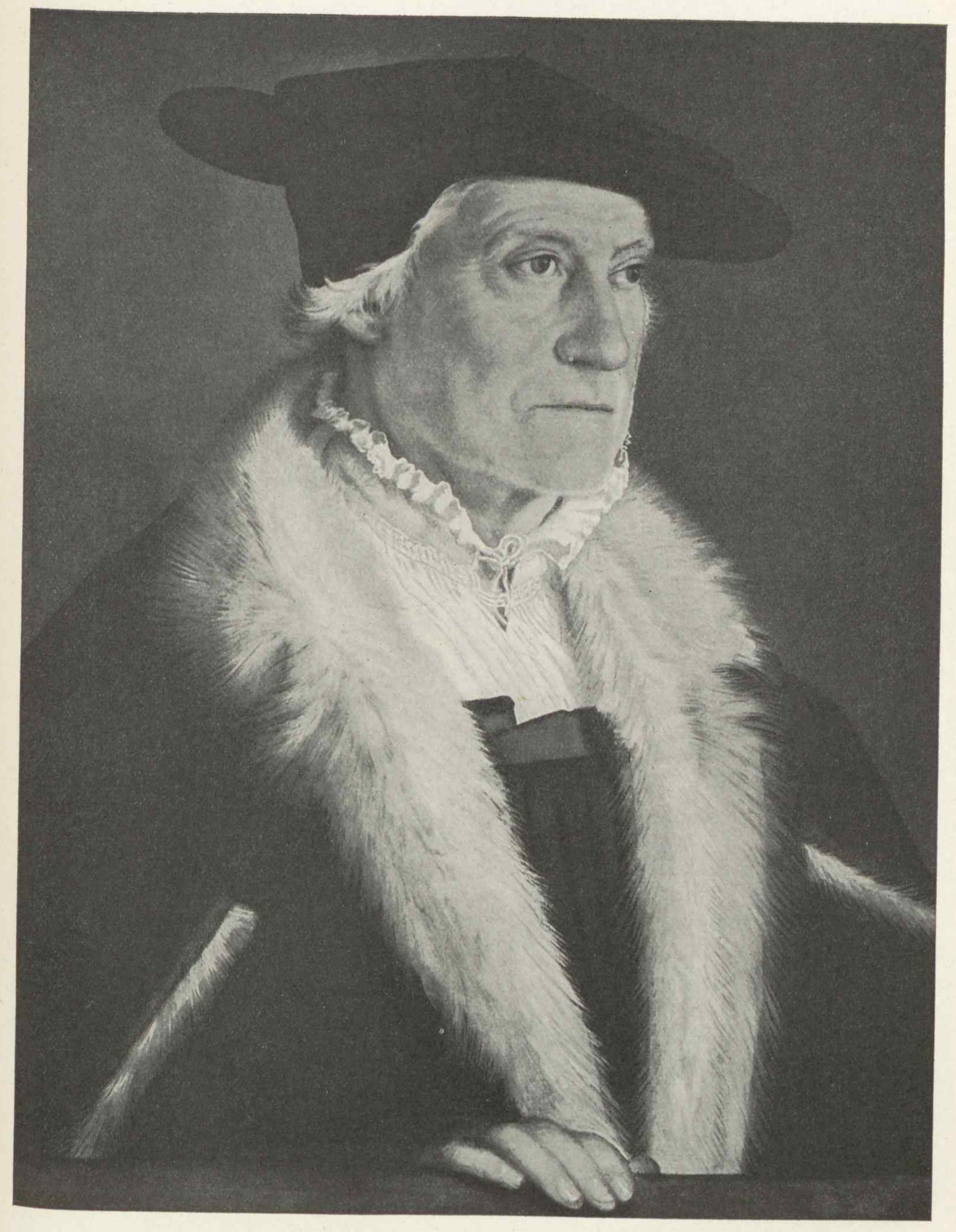
Albrecht Altdorfer: Die Geburt Mariae. Nach 1520. München, Ältere Pinakothek



Wolf Huber: Maria und Johannes unter dem Kreuz
Holzschnitt. Um 1522



Wolf Huber: Bildnis des Humanisten Jacob Ziegler. 1544/49. Wien, Kunsthistorisches Museum



Christoph Amberger: Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster. Um 1550.
Berlin, Deutsches Museum



Hans Holbein d. Ä.: Ambrosius und Hans, die Söhne des Künstlers
Silberstiftzeichnung. 1511. Berlin, Kupferstichkabinett

Hans Holbein d. J.: Die Kinder des Thomas Morus. Farbige Kreidezeichnungen. 1528. Schloß Windsor



Hans Holbein d. J.: Die Familie des Künstlers. 1528/29. Basel, Öffentliche Kunstsammlung



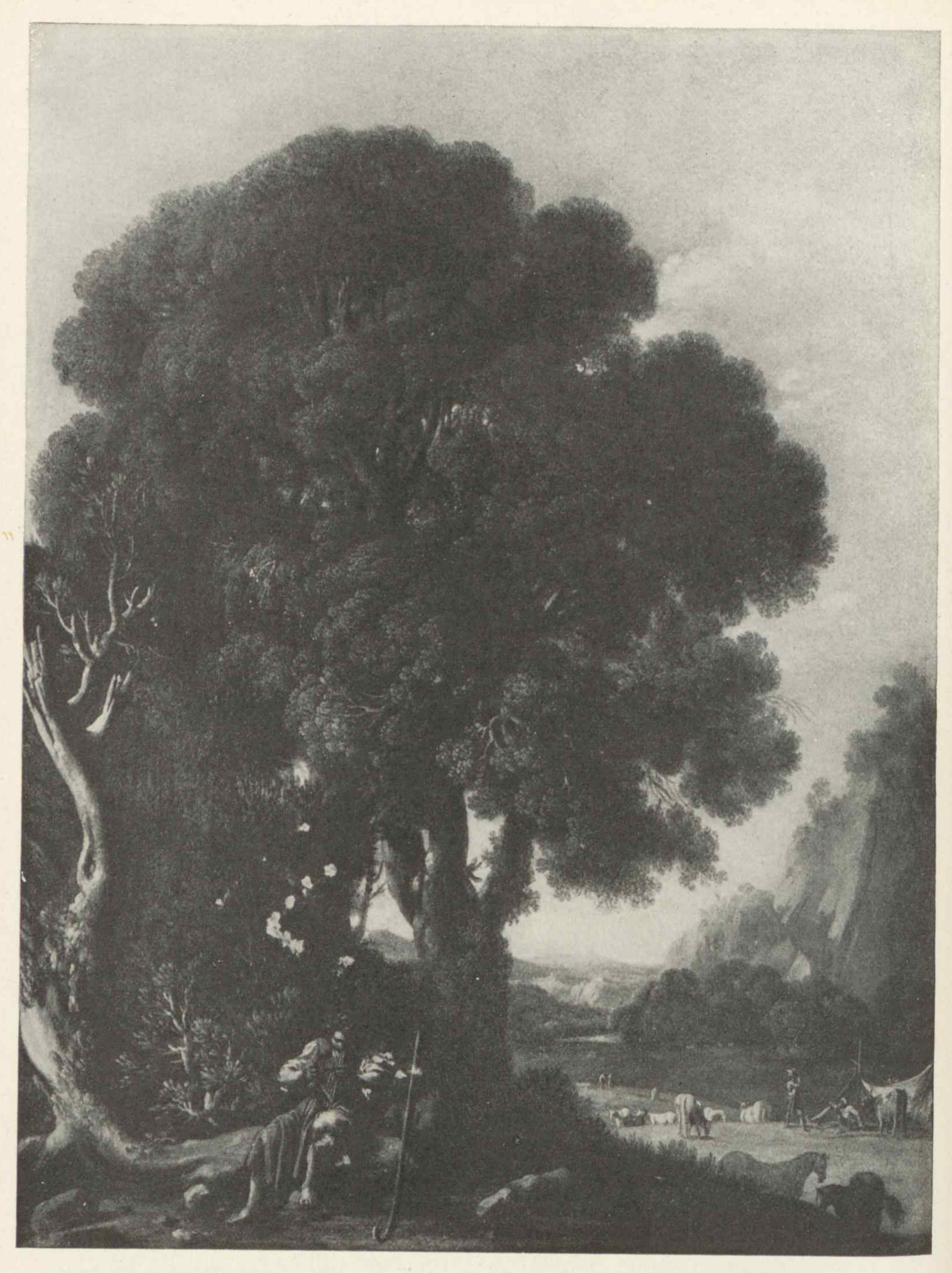
Hans Holbein d. J.: Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Um 1525. Darmstadt, Schloß



Hans Holbein d. J.: Bildnis des Herzogs von Norfolk. 1538/39. Schloß Windsor

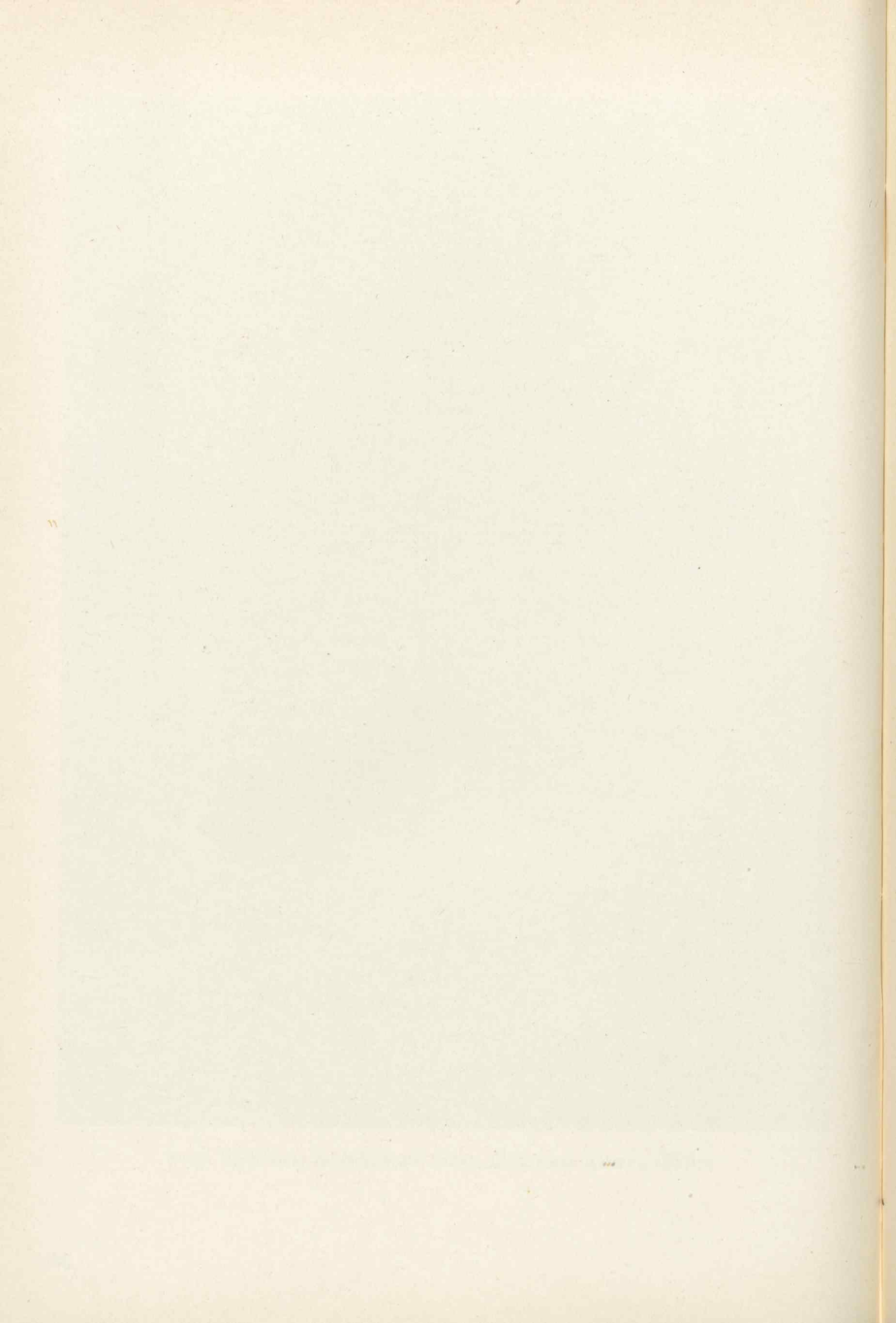


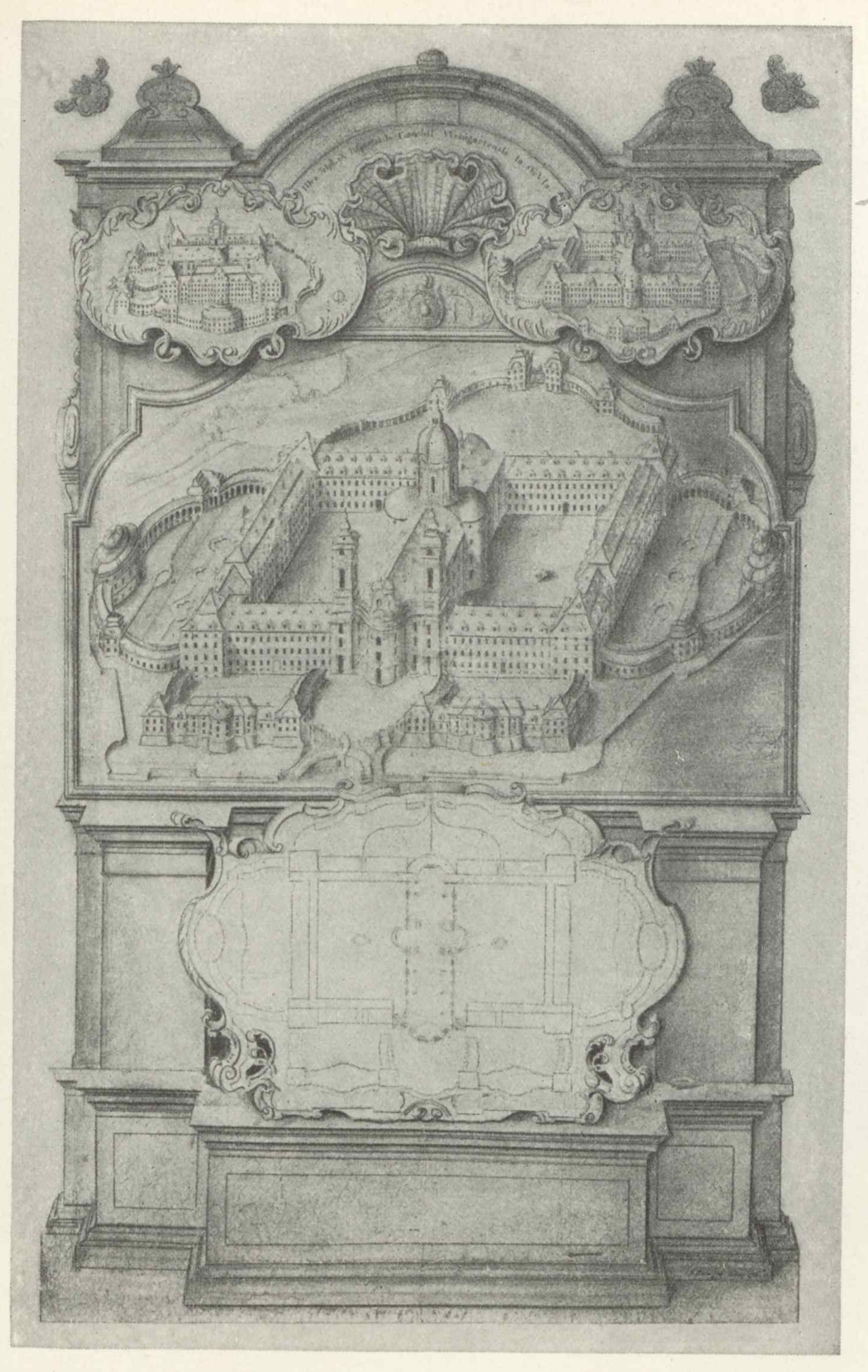
Hans Holbein d. J.: Bildnis der Jane Seymour. 1536. Wien, Kunsthistorisches Museum



Adam Elsheimer: Landschaft mit Hirten. Nach 1600. Florenz, Uffizien

Barock und Rokoko

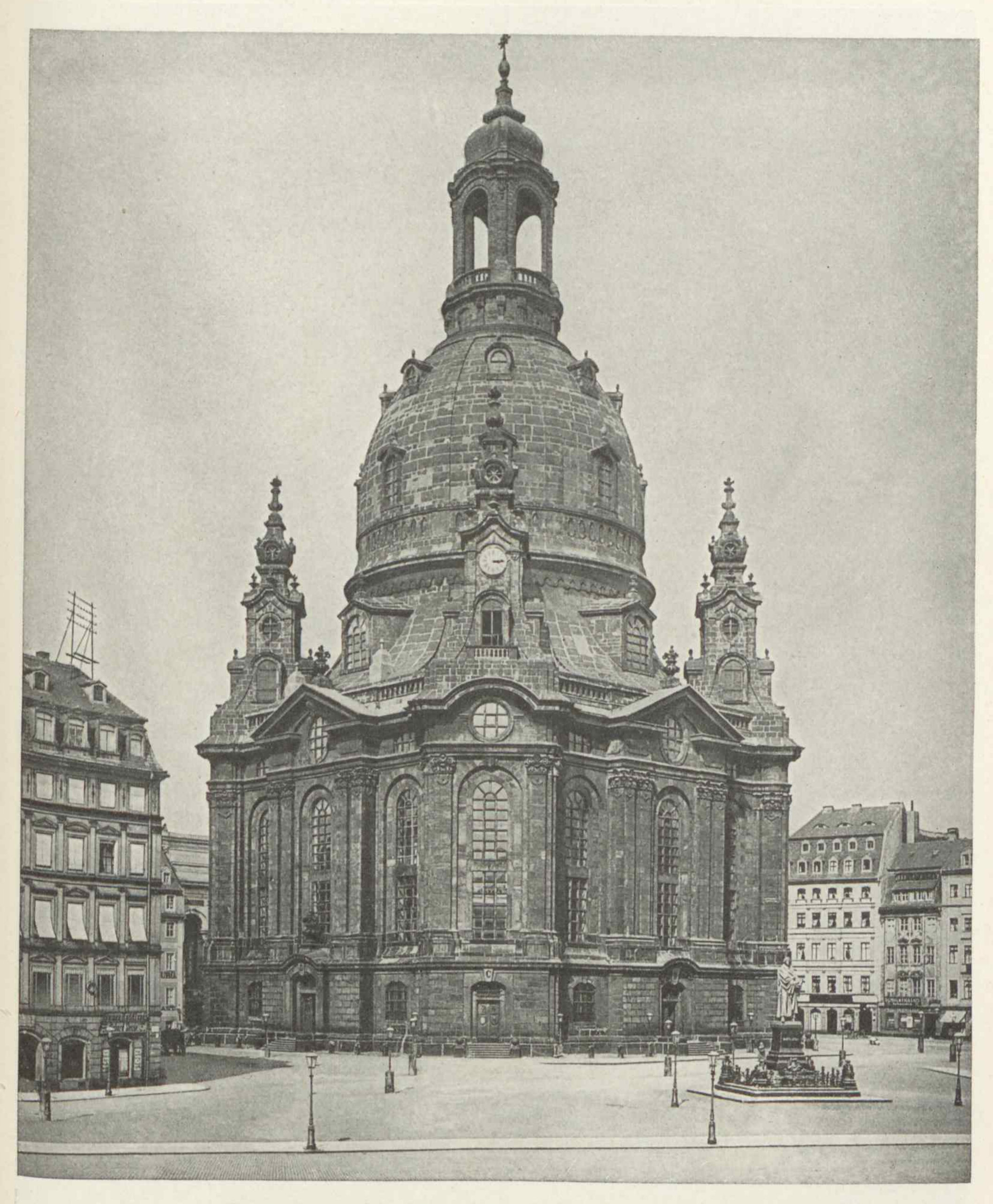




Bauplan für Kloster Weingarten. 1723. Handzeichnung. Sakristei der Klosterkirche



Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Karlskirche in Wien. 1716—1737



Georg Bähr: Die Frauenkirche in Dresden. 1726—1743



Johann Bernhard Fischer von Erlach: Inneres der Karlskirche in Wien. 1716—1737



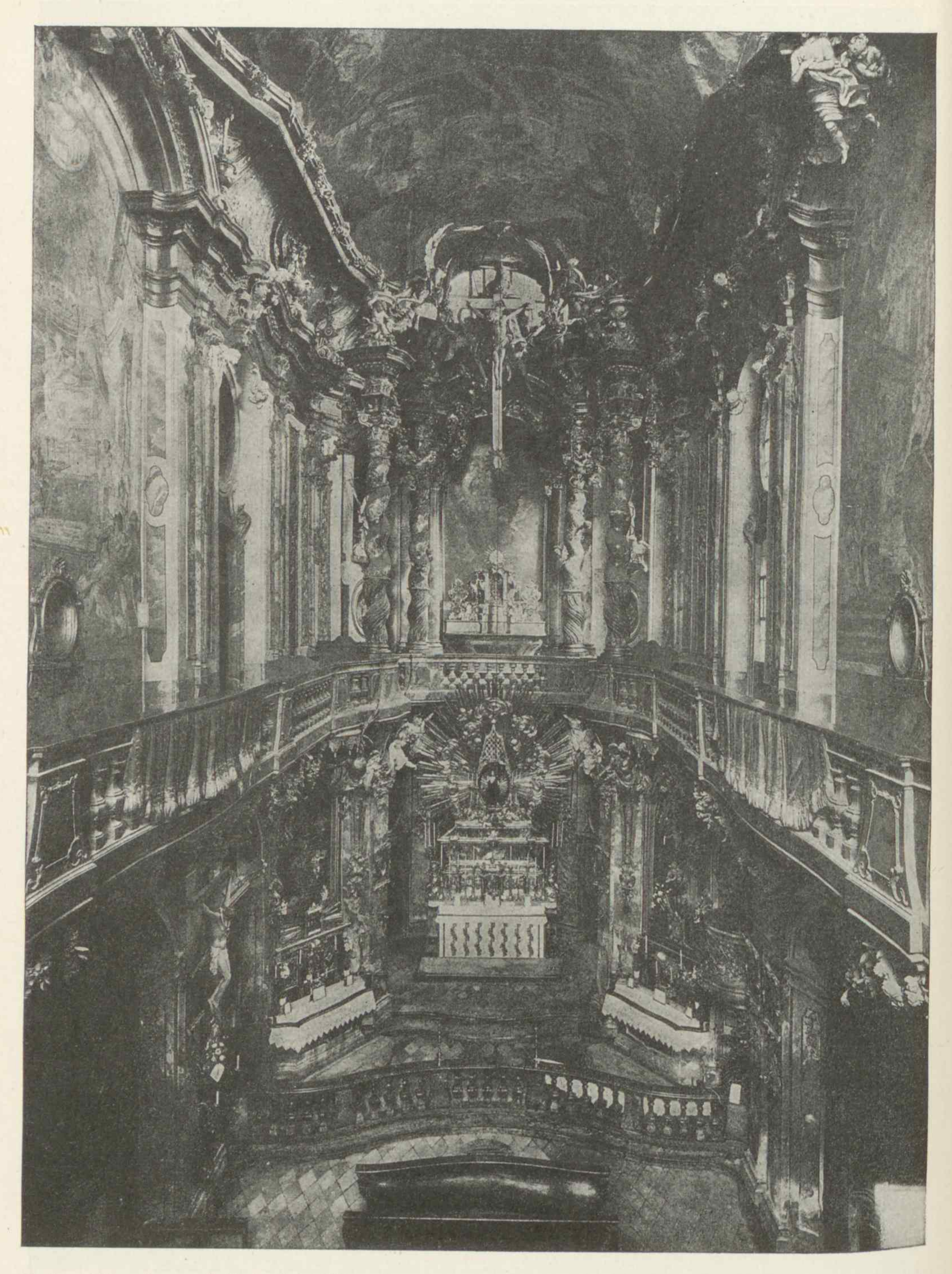
Johann Lucas von Hildebrandt: Inneres der Piaristenkirche Maria Treu in Wien
1715—1721 nach älterem Plan. Ausstattung um 1750



Jakob Prandtauer: Inneres der Stiftskirche in Melk a. D. 1702—1714. Ausstattung um 1730



Johann Michael Fischer: Inneres der Klosterkirche in Zwiefalten (Württemberg). 1741—1754



Cosmas Damian u. Egid Quirin Asam: Inneres von St. Johann Nepomuk in München. 1733—1746



Johann Michael Fischer: Inneres der Klosterkirche in Rott am Inn. 1759—1765



Johann Dientzenhofer: Inneres der Klosterkirche Banz (Oberfranken). 1710—1719



Balthasar Neumann: Inneres der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Oberfranken). 1743—1763



Balthasar Neumann: Inneres der Klosterkirche in Neresheim (Württemberg). 1745—1769. Ausstattung 1770—1797



Peter Thumb und Johann Michael Beer: Inneres der Klosterkirche in St. Gallen. 1755—1769



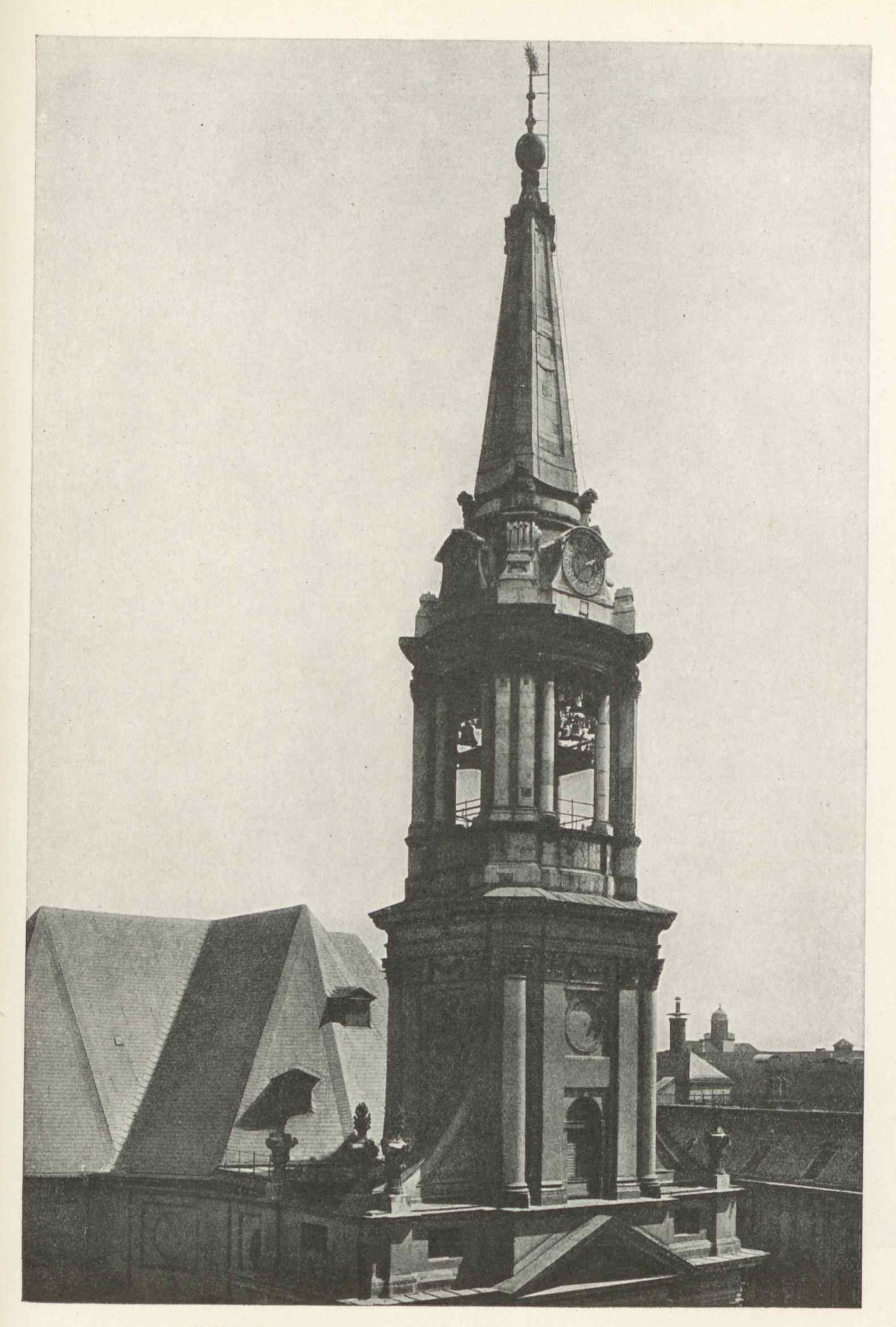
Johann Dientzenhofer: Der Dom in Fulda. 1704—1712



Klosterkirche Mariengnade in Grüssau (Schlesien). 1728—1735



Matthias Steindl und Josef Munggenast: Turm der Klosterkirche in Dürnstein a. D. 1728



Philipp Gerlach: Turm der Parochialkirche in Berlin. 1714



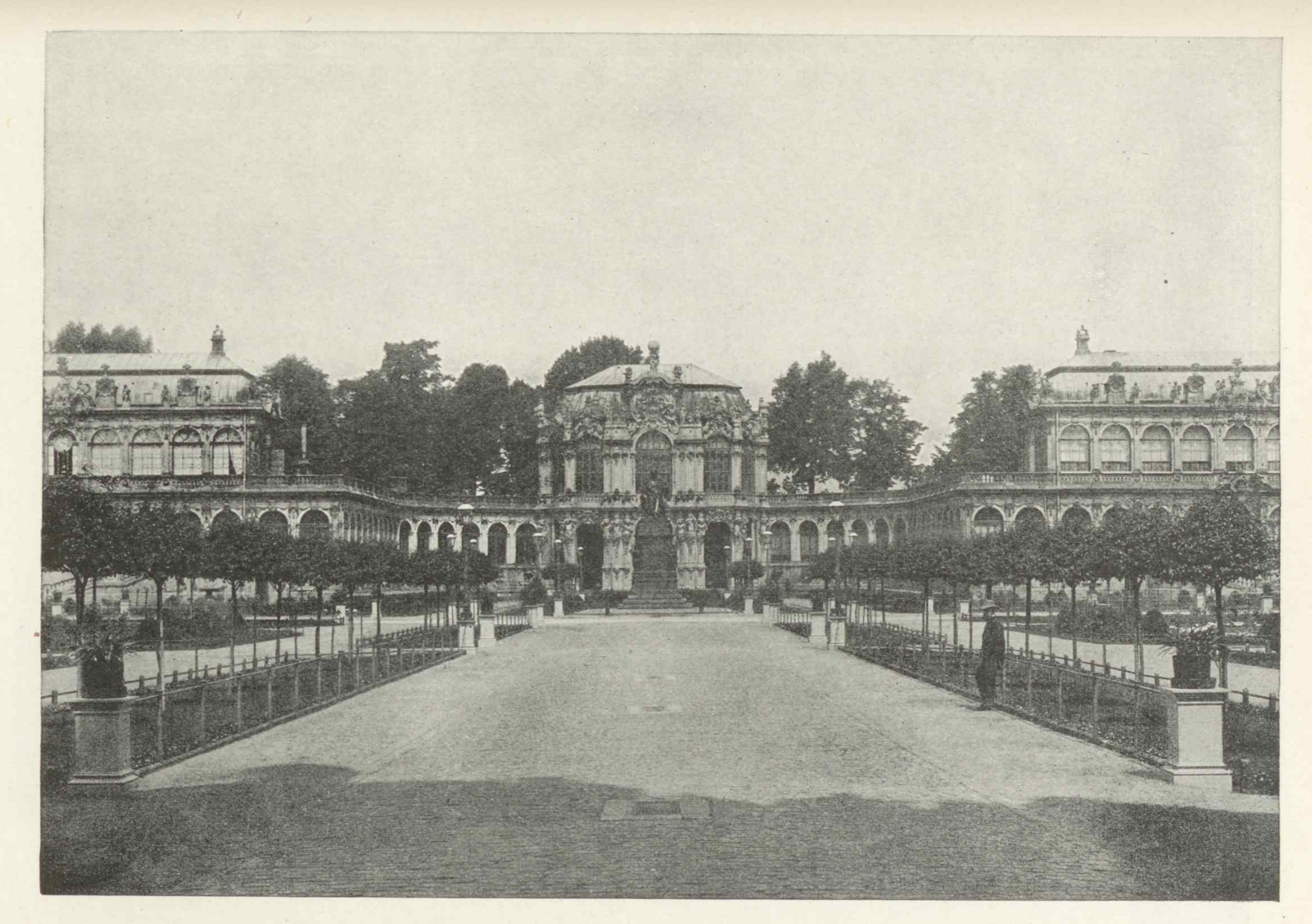
Andreas Schlüter: Innerer Hof des Schlosses in Berlin. 1698—1706



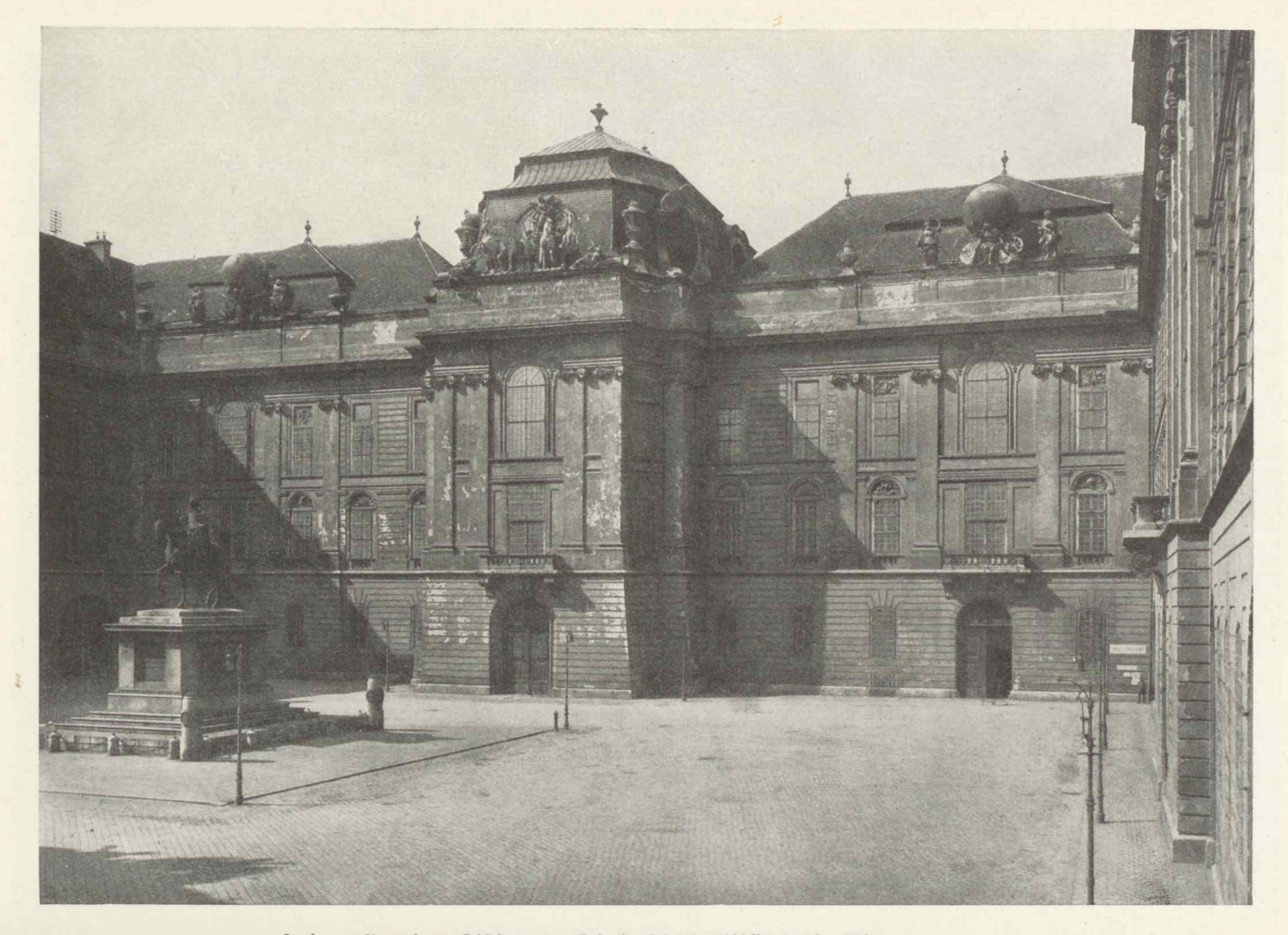
Andreas Schlüter: Südansicht des Schlosses in Berlin. 1698—1706



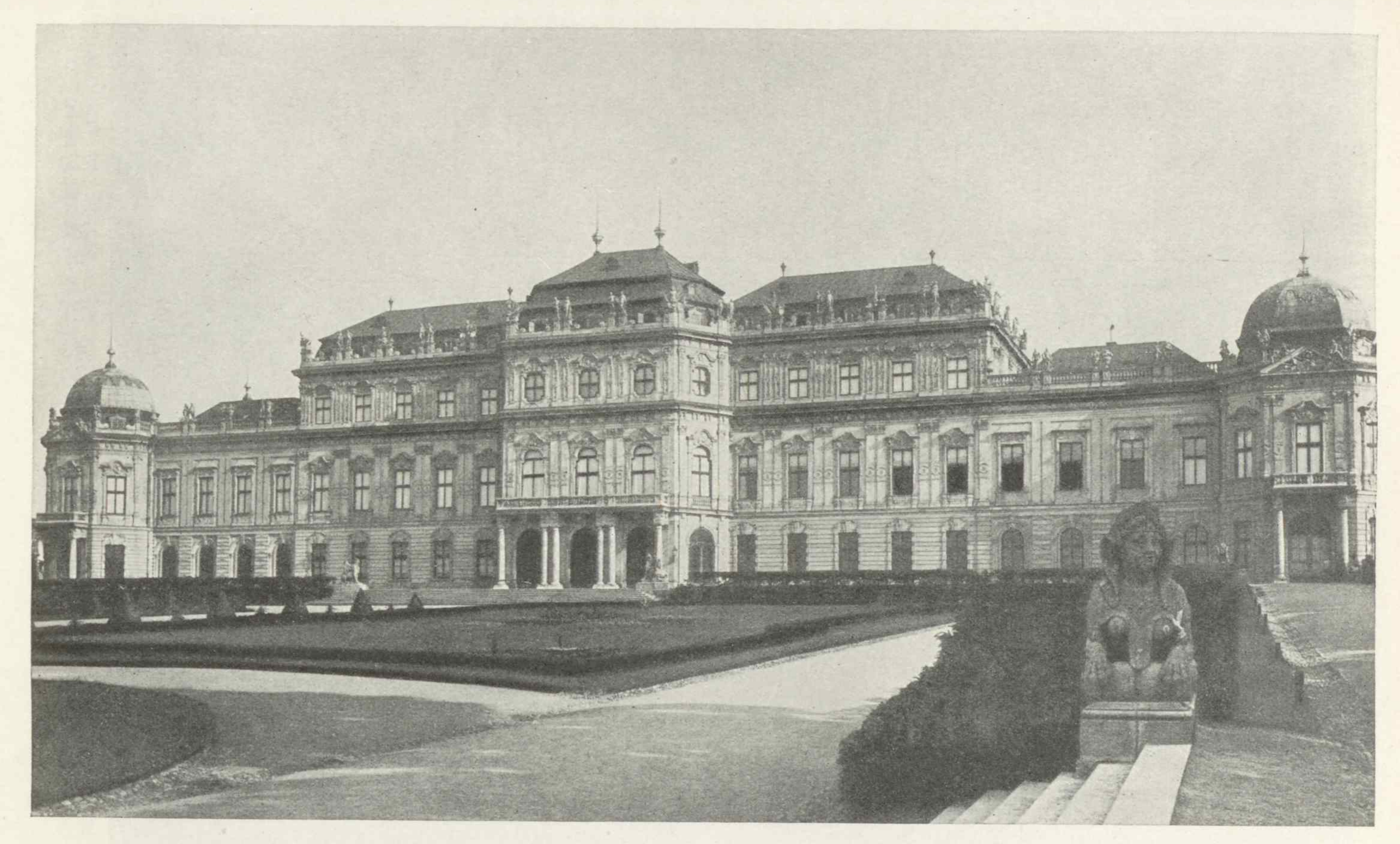
Andreas Schlüter: Landhaus Kameke in Berlin. 1712



Matthäus Daniel Pöppelmann: Der Zwinger in Dresden. 1711—1722



Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Hofbibliothek in Wien. 1722—1726



Johann Lucas von Hildebrandt: Gartenseite des Oberen Belvedere in Wien. 1720—1723



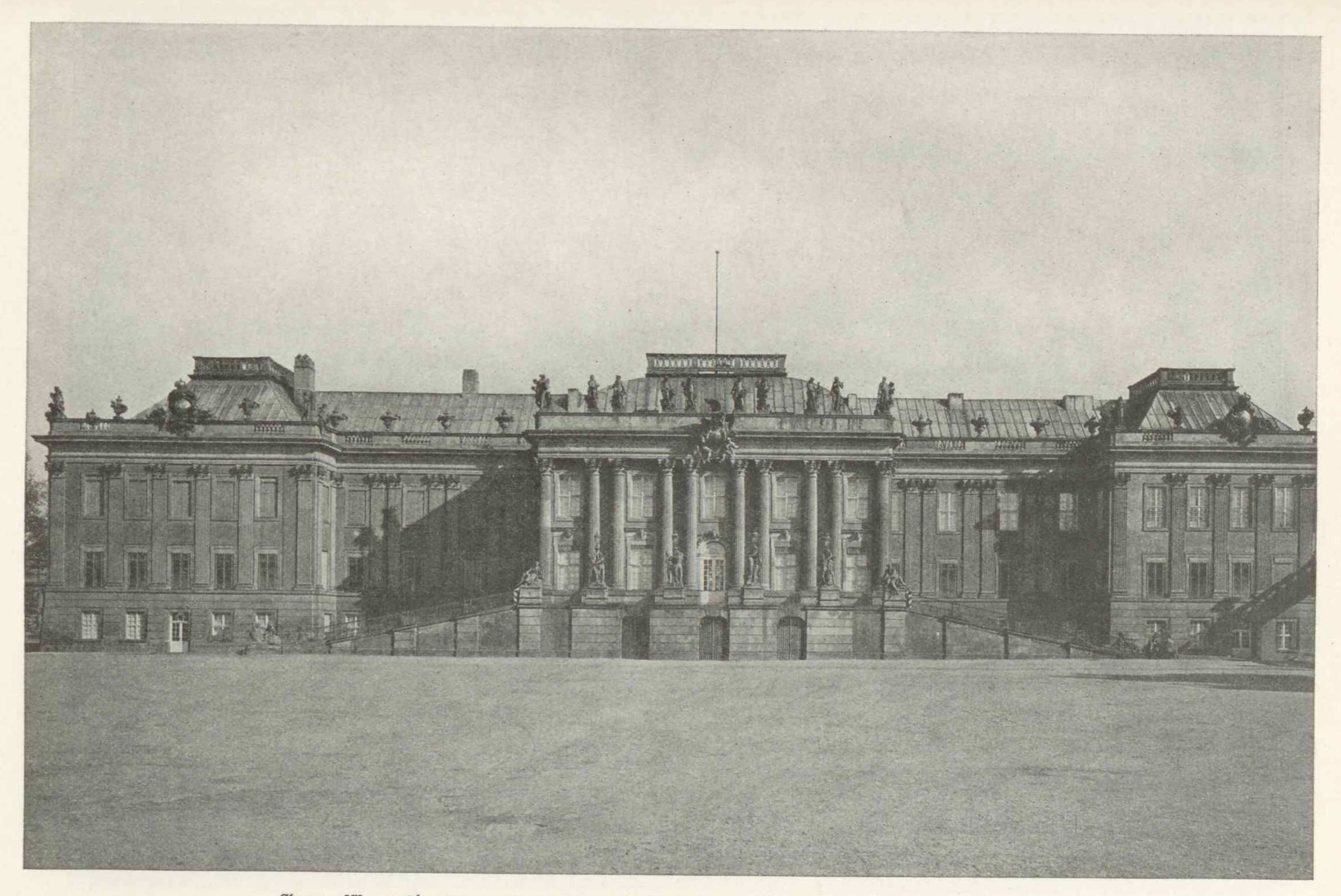
Johann Bernhard Fischer von Erlach: Palais Trautson in Wien. 1710—1712



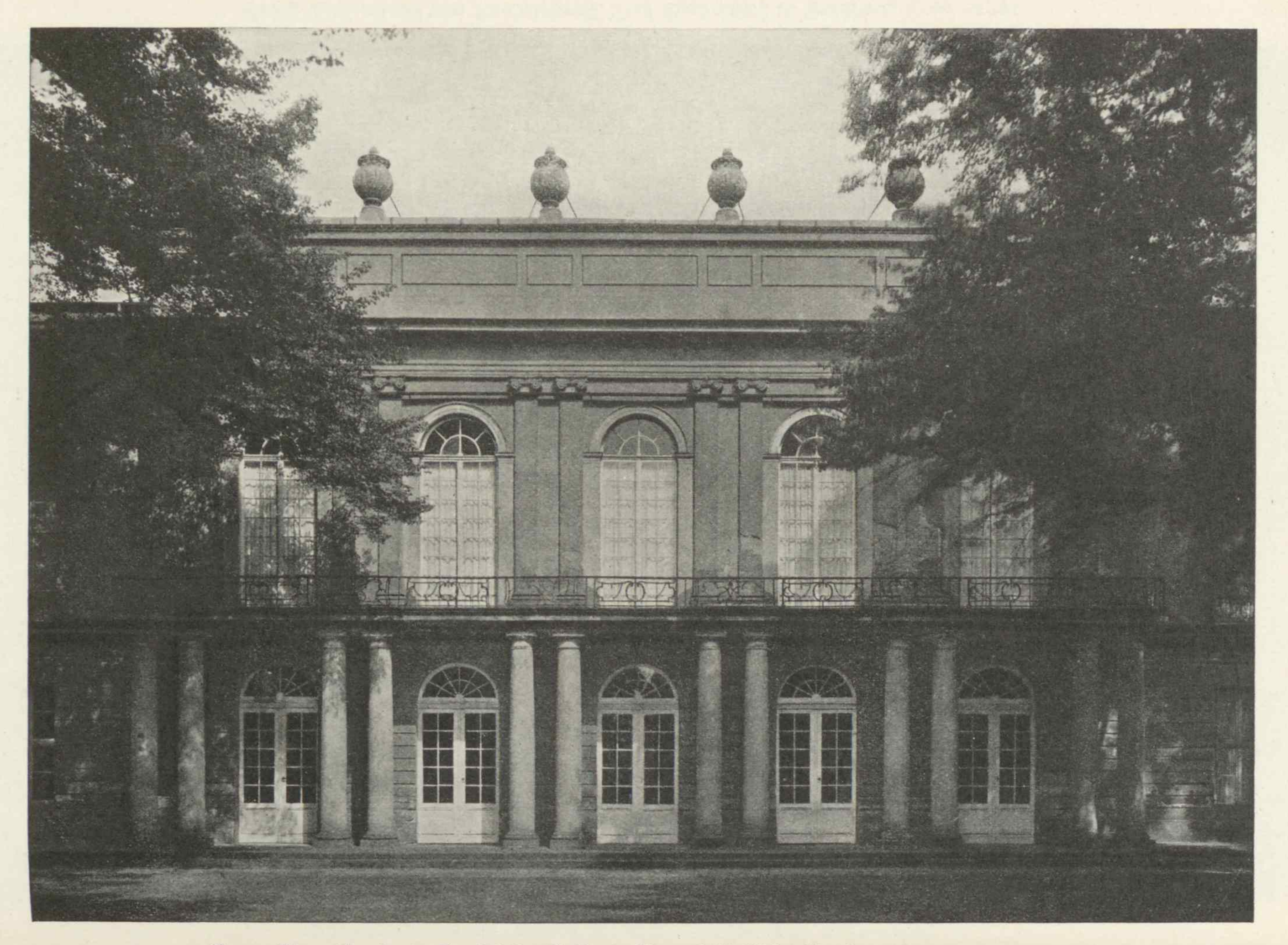
Balthasar Neumann: Mittelpavillon an der Gartenseite der Residenz in Würzburg. 1736—1739



Balthasar Neumann: Schloß Werneck (Unterfranken). 1733—1737



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Das Stadtschloß in Potsdam. 1745—1751



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Das „Neue Schloß“ in Charlottenburg. 1740—1746



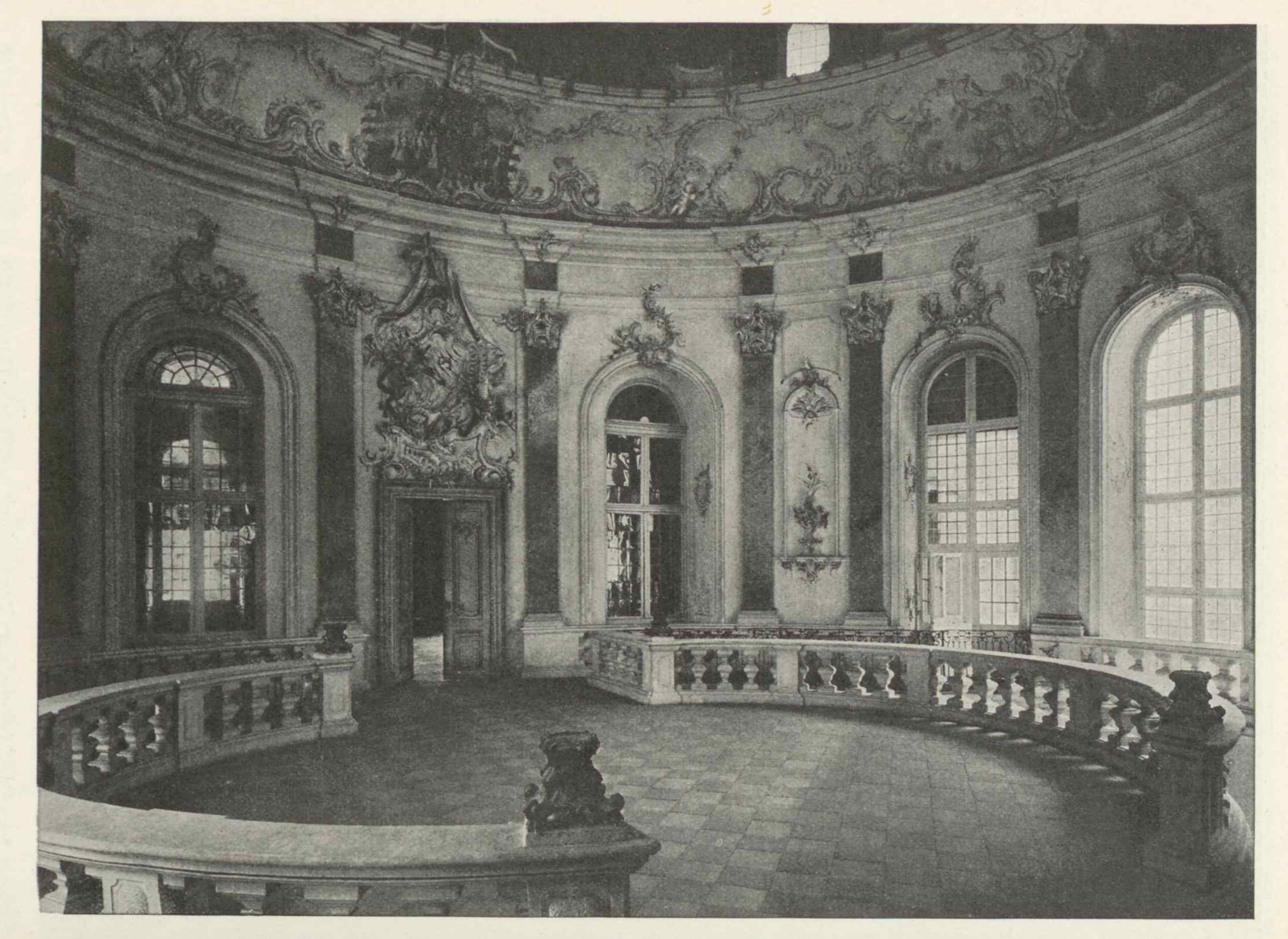
Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Schloß Sanssouci in Potsdam. 1745—1747



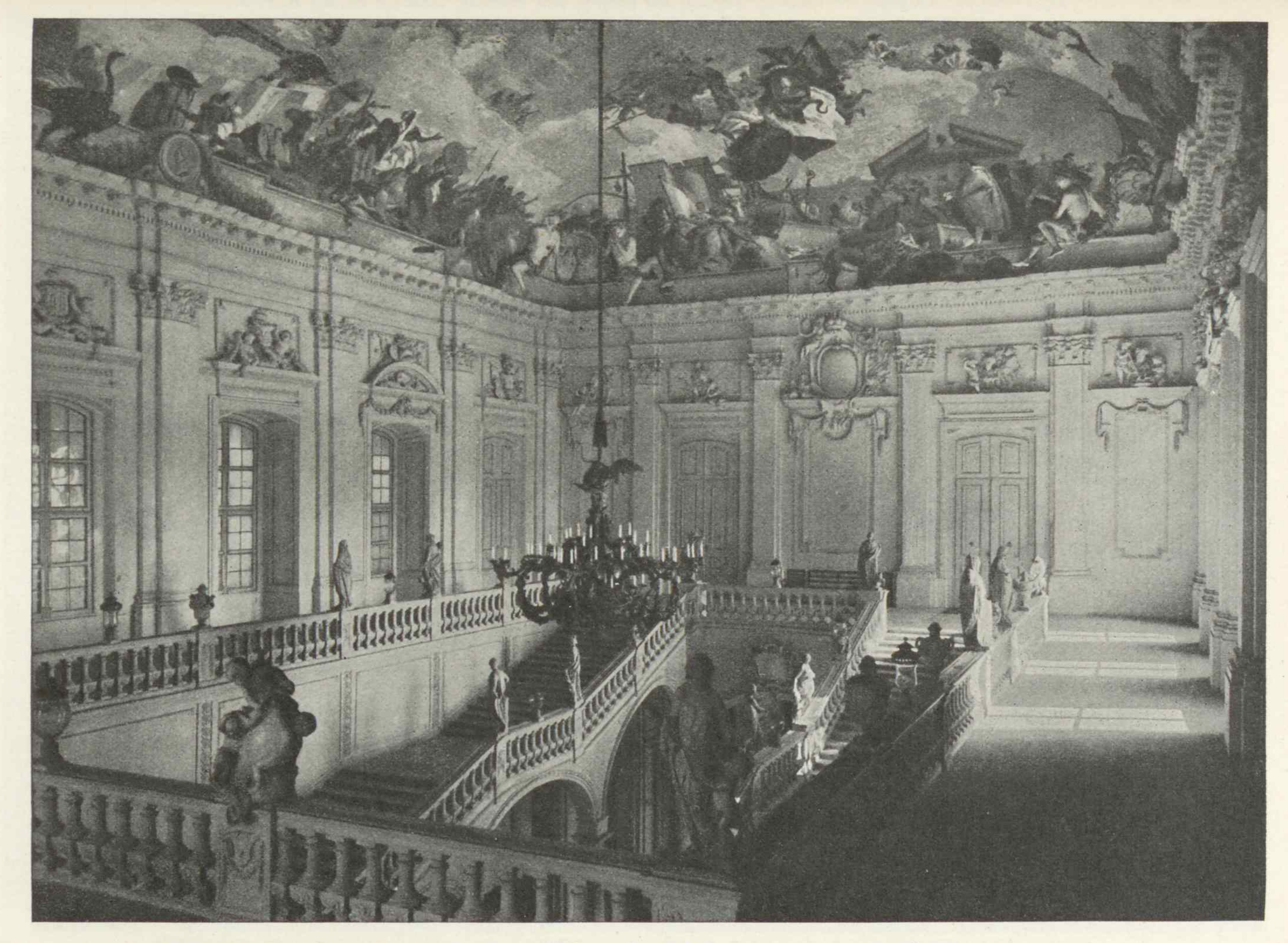
Andreas Schlüter: Treppenhaus im Schloß zu Berlin. 1698—1706



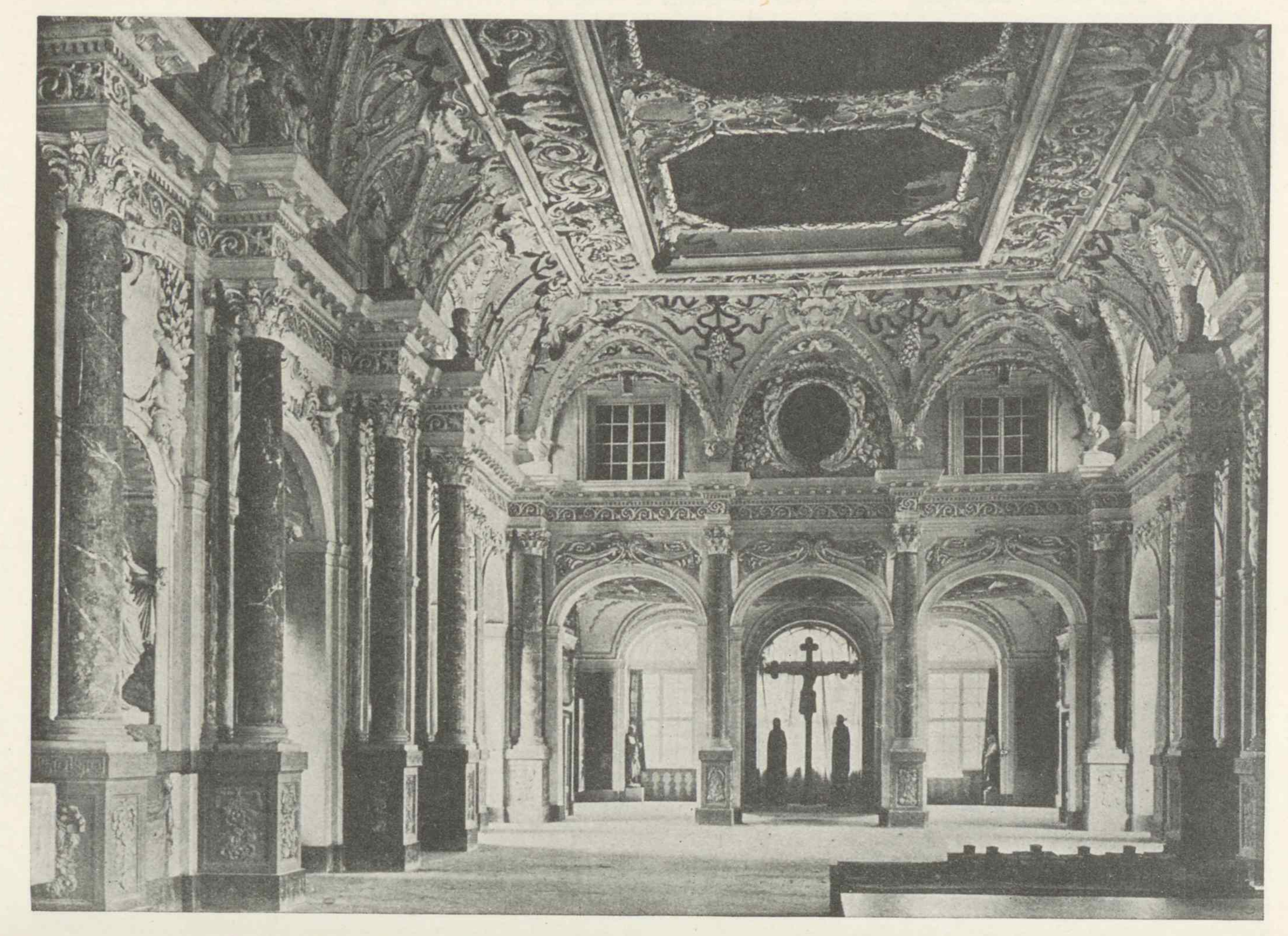
Johann Lucas von Hildebrandt: Treppenhaus des Palais Daun-Kinsky in Wien. 1713—1716



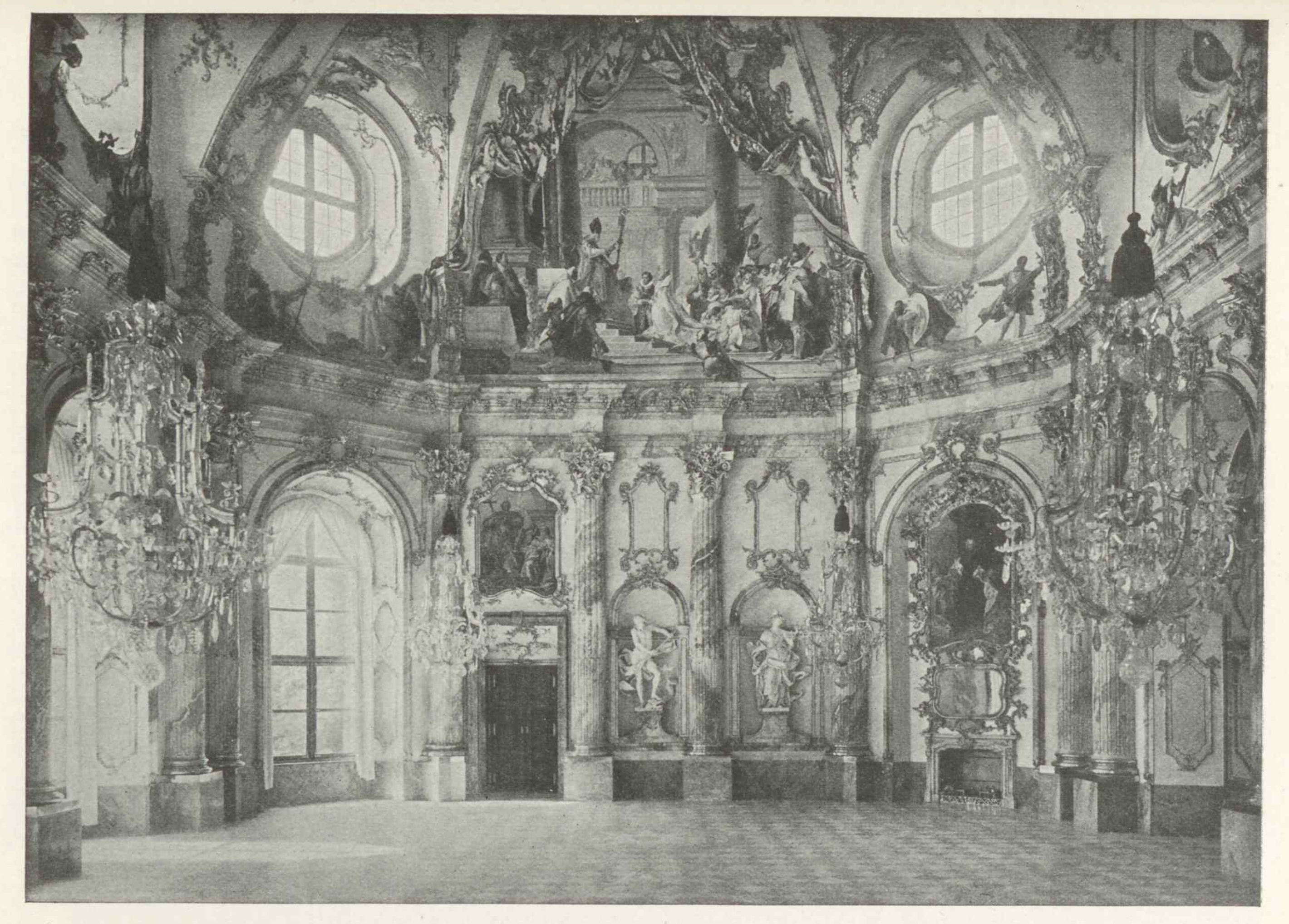
Balthasar Neumann: Treppenhaus des Schlosses in Bruchsal. 1731—1733. Ausstattung 1752



Balthasar Neumann: Treppenhaus der Residenz in Würzburg. 1737—1744. Ausstattung 1752—1775



Johann Georg Starke: Festsaal des Palais im Großen Garten zu Dresden. 1679—1681



Balthasar Neumann: Kaisersaal der Residenz in Würzburg. 1737—1742. Ausstattung 1749—1753



Johann Lucas von Hildebrandt: Festsaal des Oberen Belvedere in Wien. 1720/23



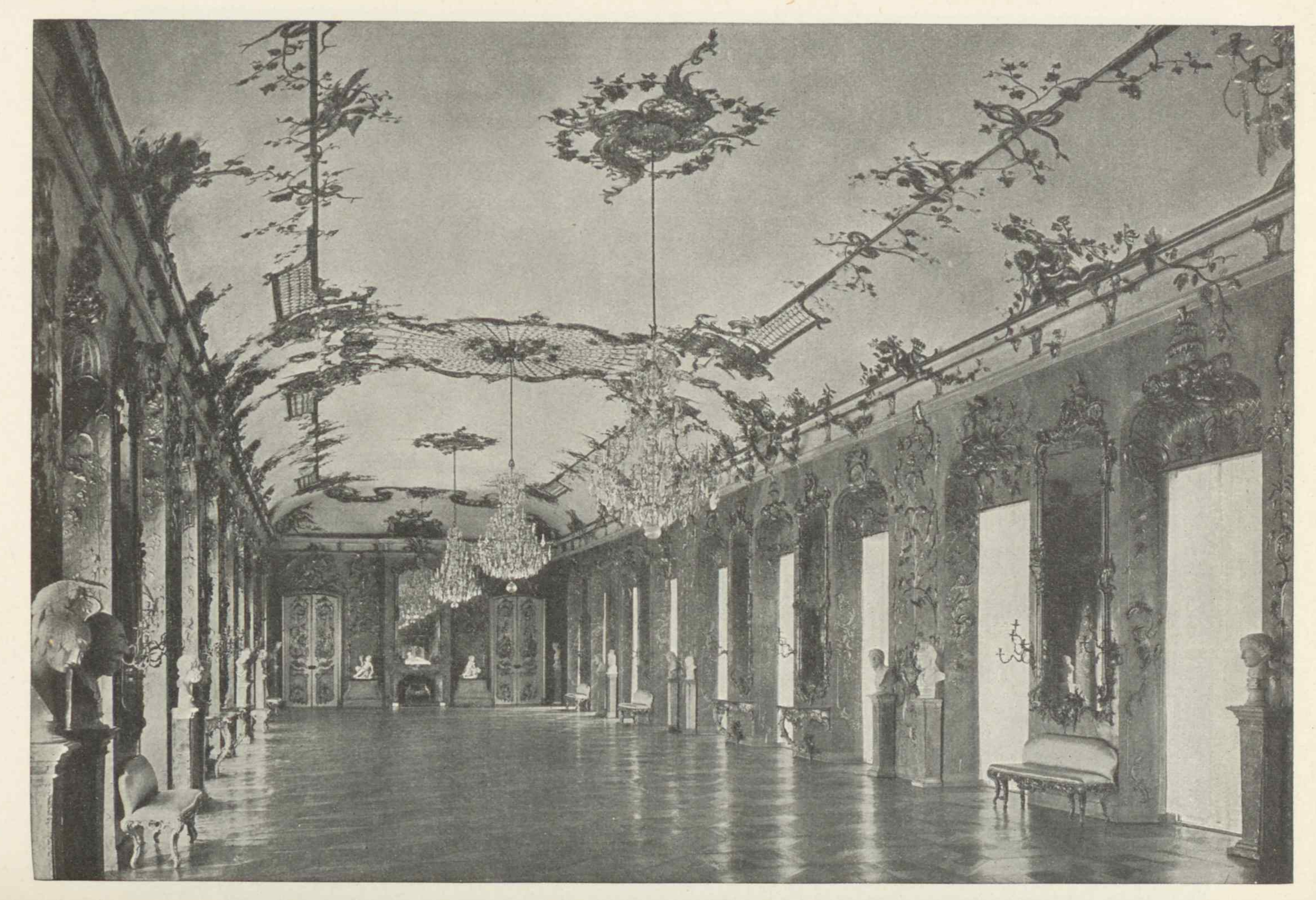
François de Cuvilliés: Spiegelsaal der Amalienburg im Nymphenburger Park b. München. 1734/39



Johann Bernhard Fischer von Erlach: Inneres der Hofbibliothek in Wien. 1722—1726



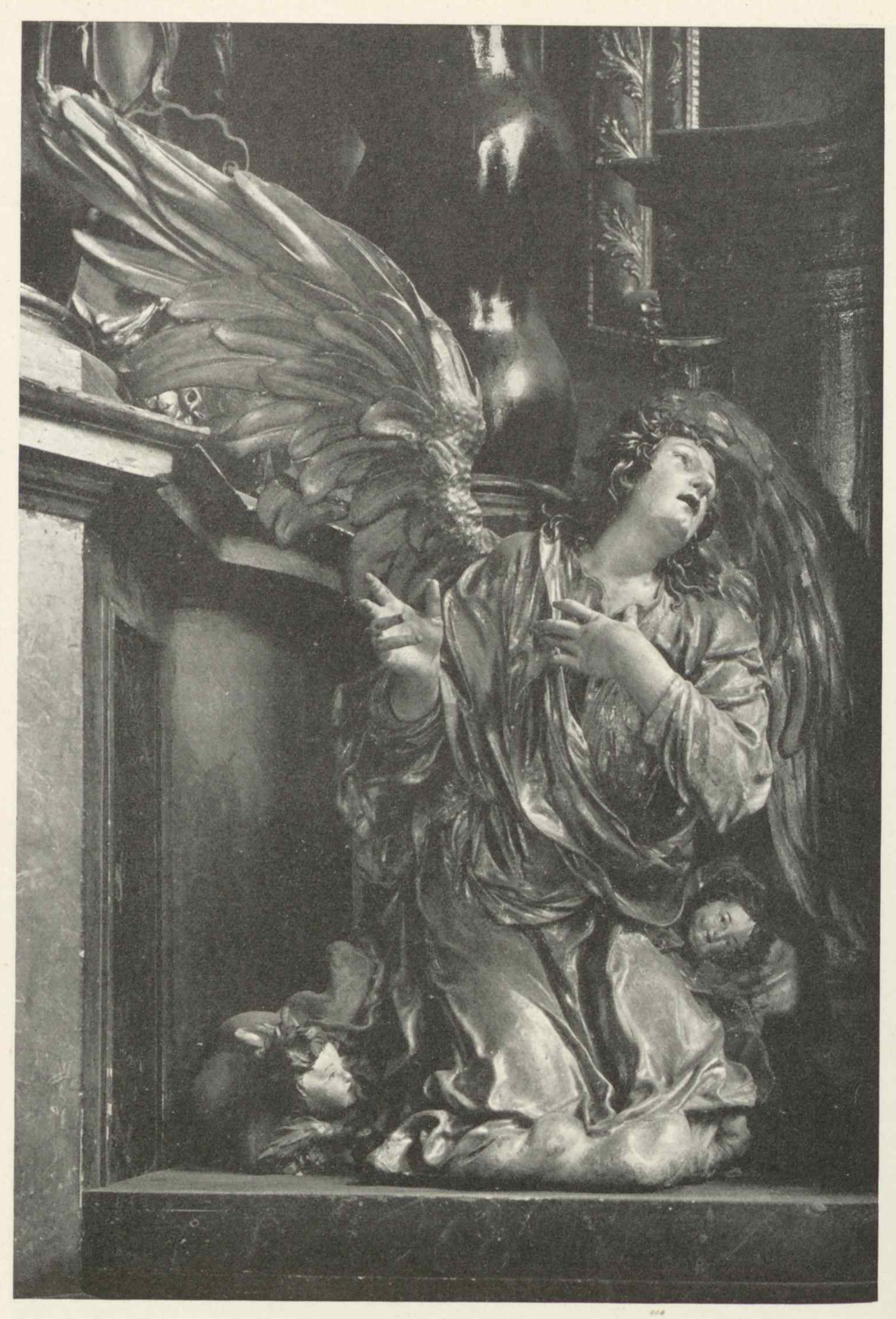
Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Marmorsaal des Schlosses Sanssouci in Potsdam
Ausstattung 1747—1748



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff: Goldene Galerie im Schloß zu Charlottenburg. 1742—1744



Johann Gottfried Büring: Bildergalerie bei Schloß Sanssouci in Potsdam. 1755—1763



Meinrad Guggenbichler: Hölzerner Altarengel in der Pfarrkirche zu Rattenberg (Tirol). 1701/04



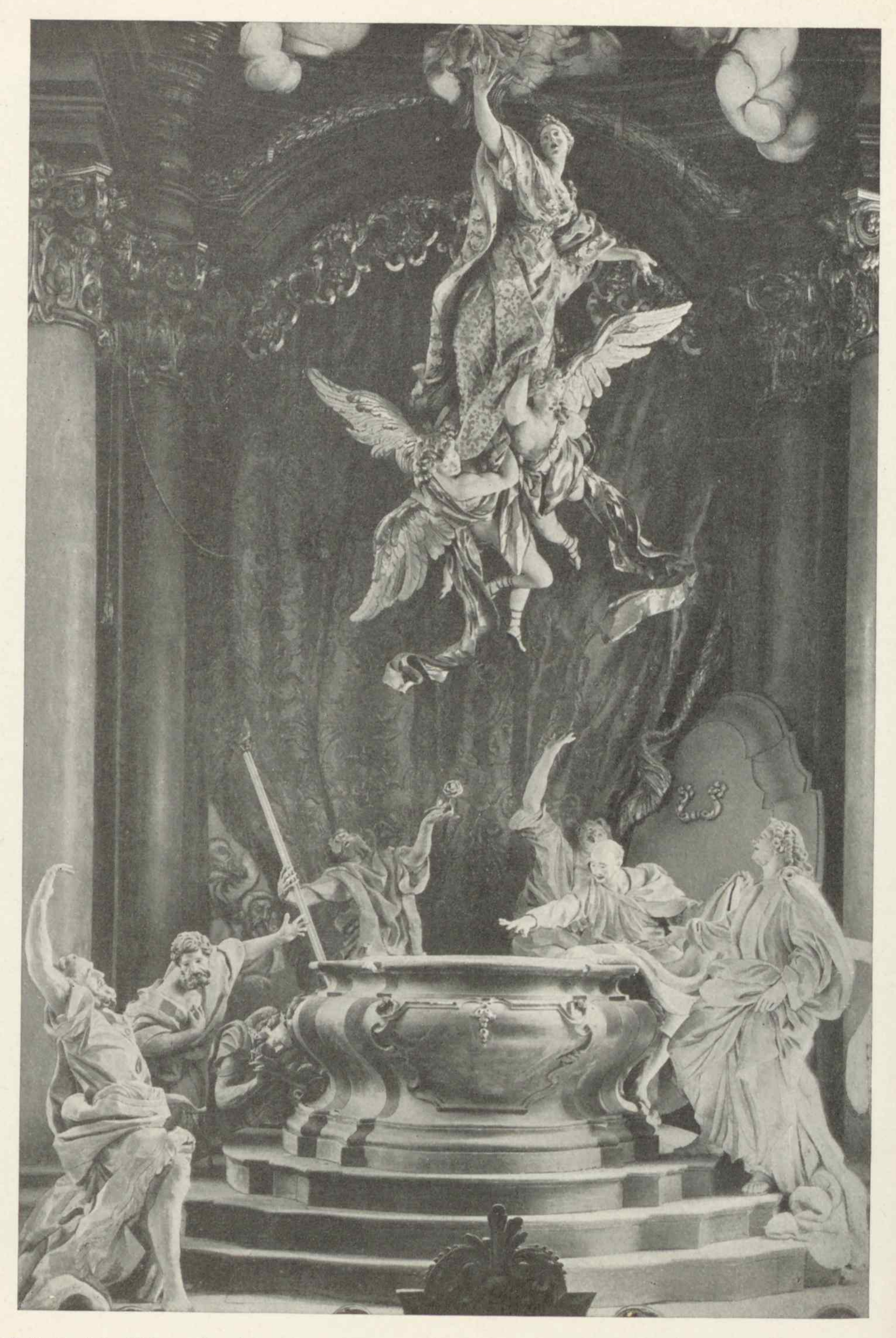
Meinrad Guggenbichler: Holzfigur der Maria. Um 1700.
Berlin, Deutsches Museum



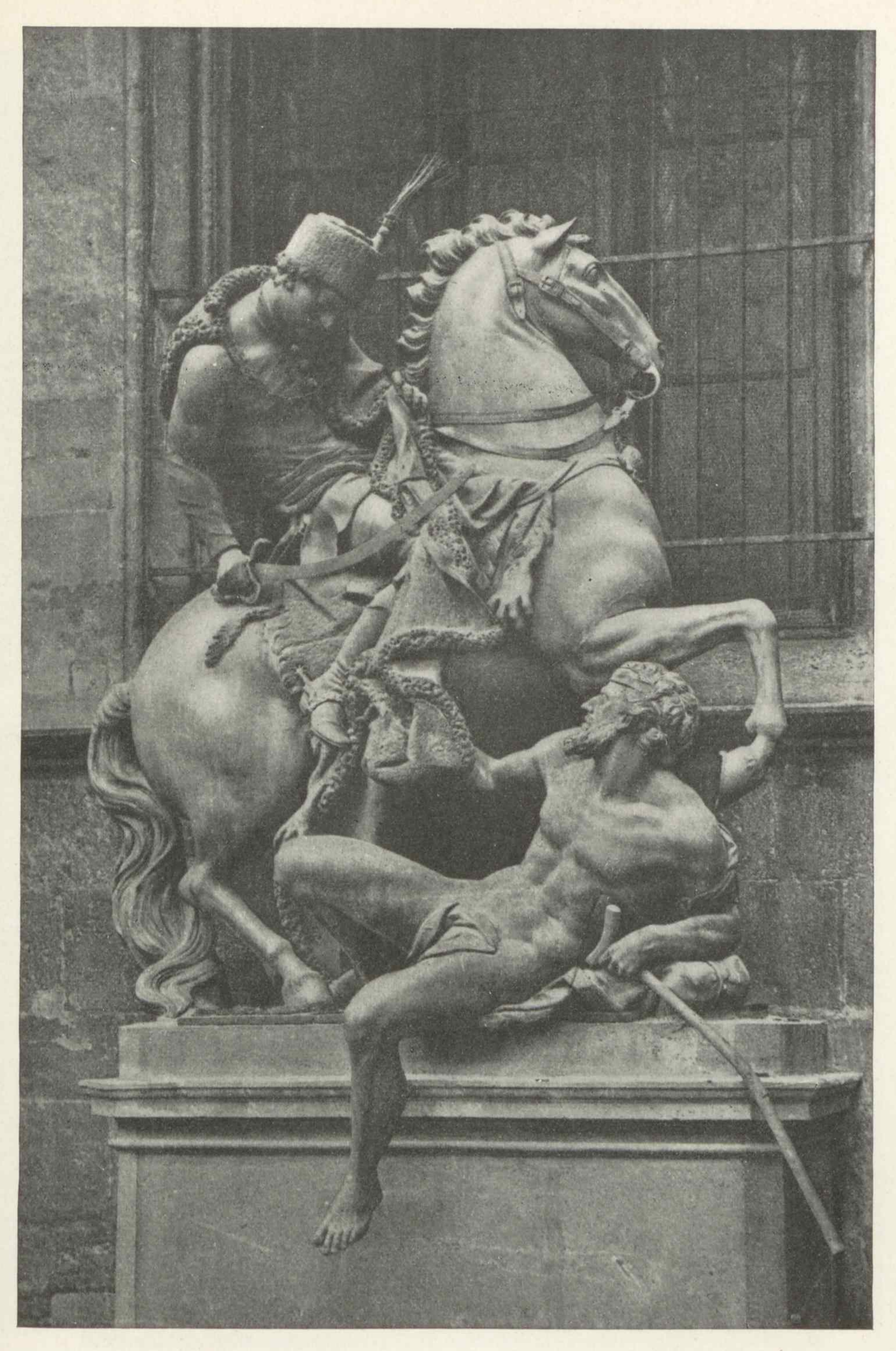
Andreas Schlüter: Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten in Berlin. 1698—1703



Balthasar Permoser: Der heilige Ambrosius. Holz. Um 1725. Bautzen, Museum



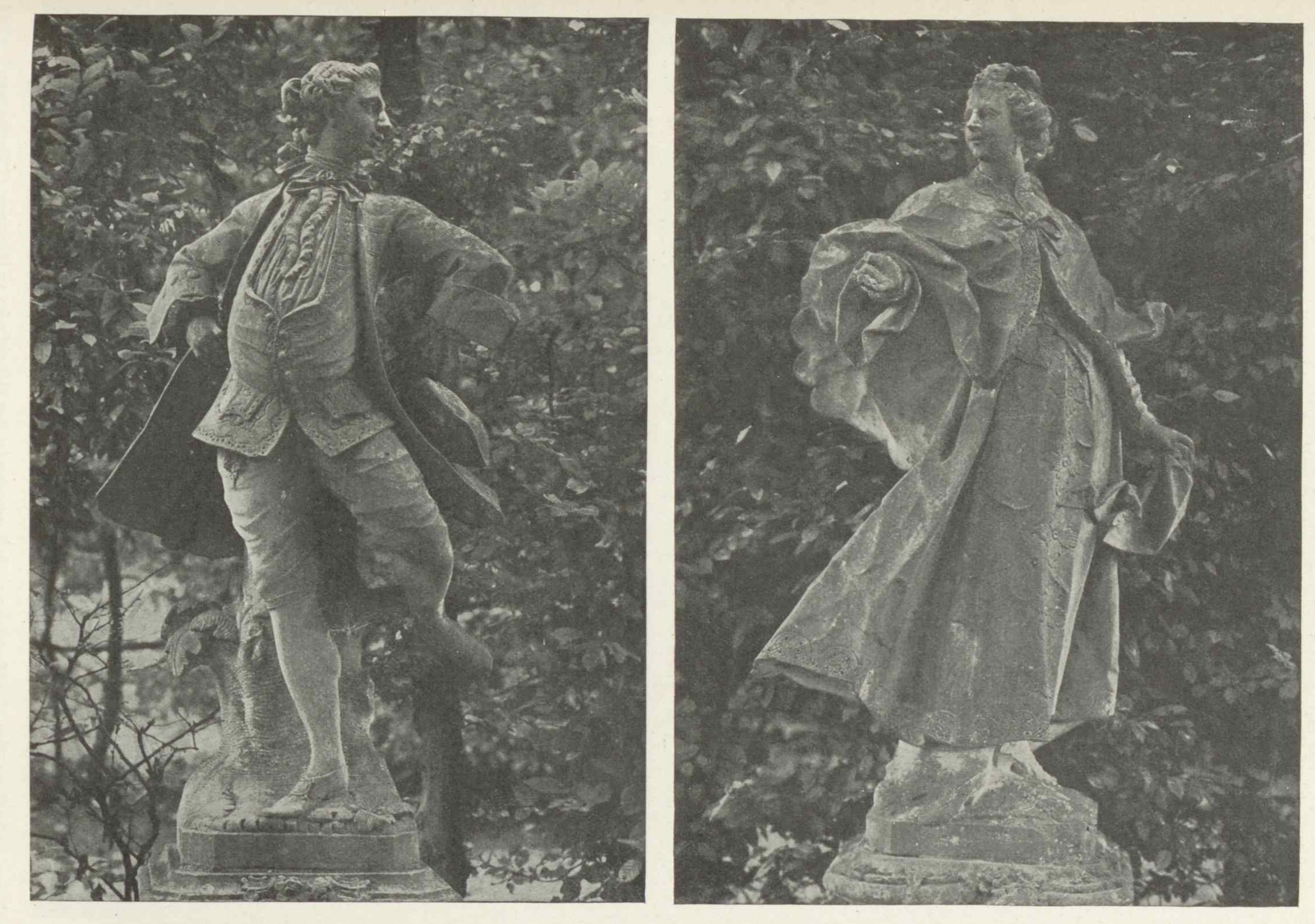
Egid Quirin Asam: Mariae Himmelfahrt. Hochaltar der Stiftskirche in Rohr (Niederbayern). Stuck. 1717—1719



Georg Raphael Donner: Der heilige Martin. 1735. Bleigruppe vom ehemaligen Hochaltar im Dom zu Preßburg



Georg Raphael Donner: Flußgöttin Ybbs. Bleifigur vom Wiener Mehlmarkt-Brunnen. 1739. Wien, Barockmuseum



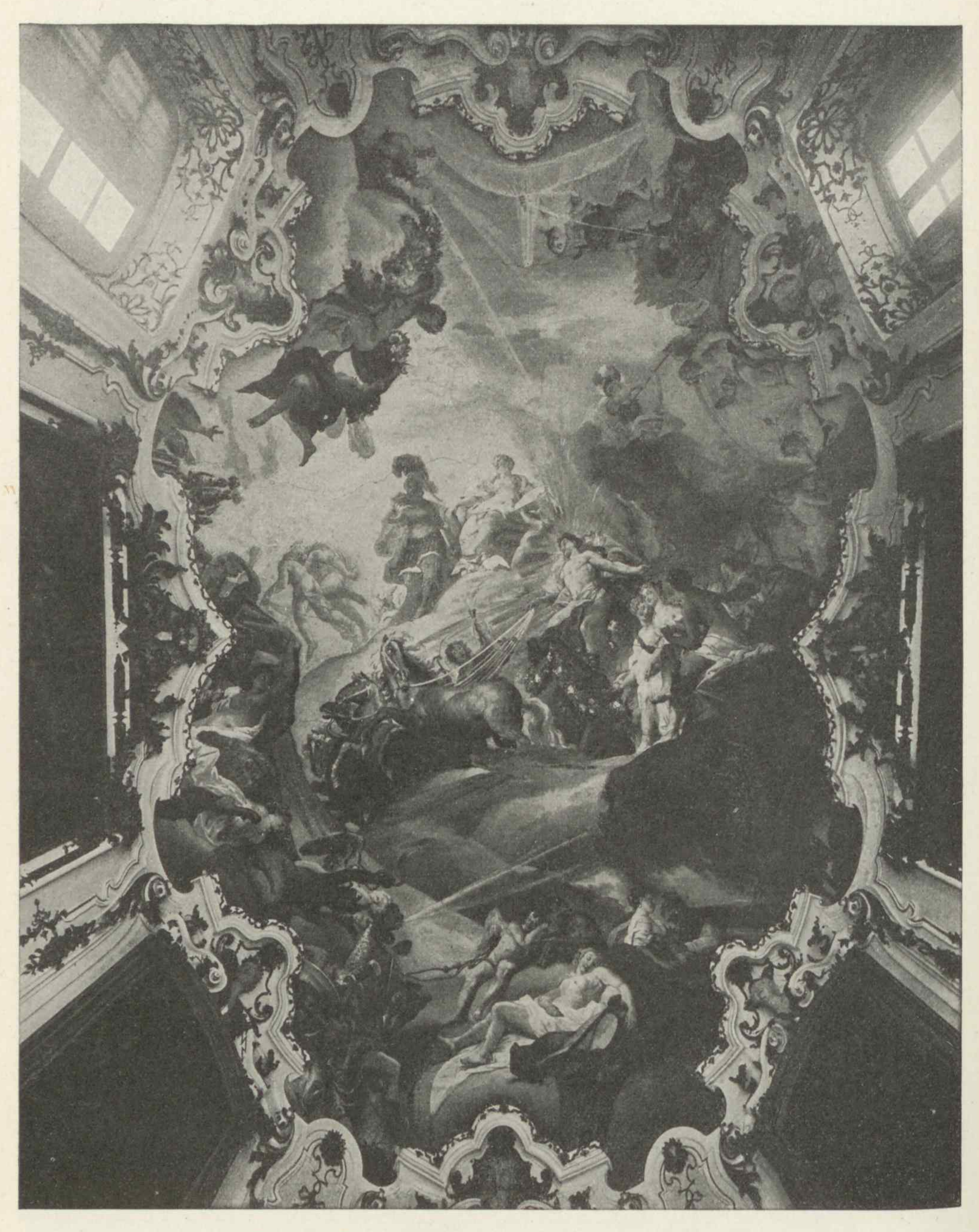
Ferdinand Dietz: Tänzer und Tänzerin. Steinfiguren im Park von Veitshöchheim bei Würzburg. 1765—1768



Ignaz Günther: Die Verkündigung. Holzgruppe in der Pfarrkirche zu Weyarn (Oberbayern). 1763



Franz Anton Bustelli: Der stürmische Liebhaber. Nymphenburger Porzellan. 1756.
München, Bayerisches Nationalmuseum



Cosmas Damian Asam: Die Götter Griechenlands
Deckengemälde im Schloß Alteglofsheim bei Regensburg. 1730



Daniel Gran: Verherrlichung Kaiser Karls VI.
Deckengemälde im Prunksaal der Wiener Hofbibliothek. 1730

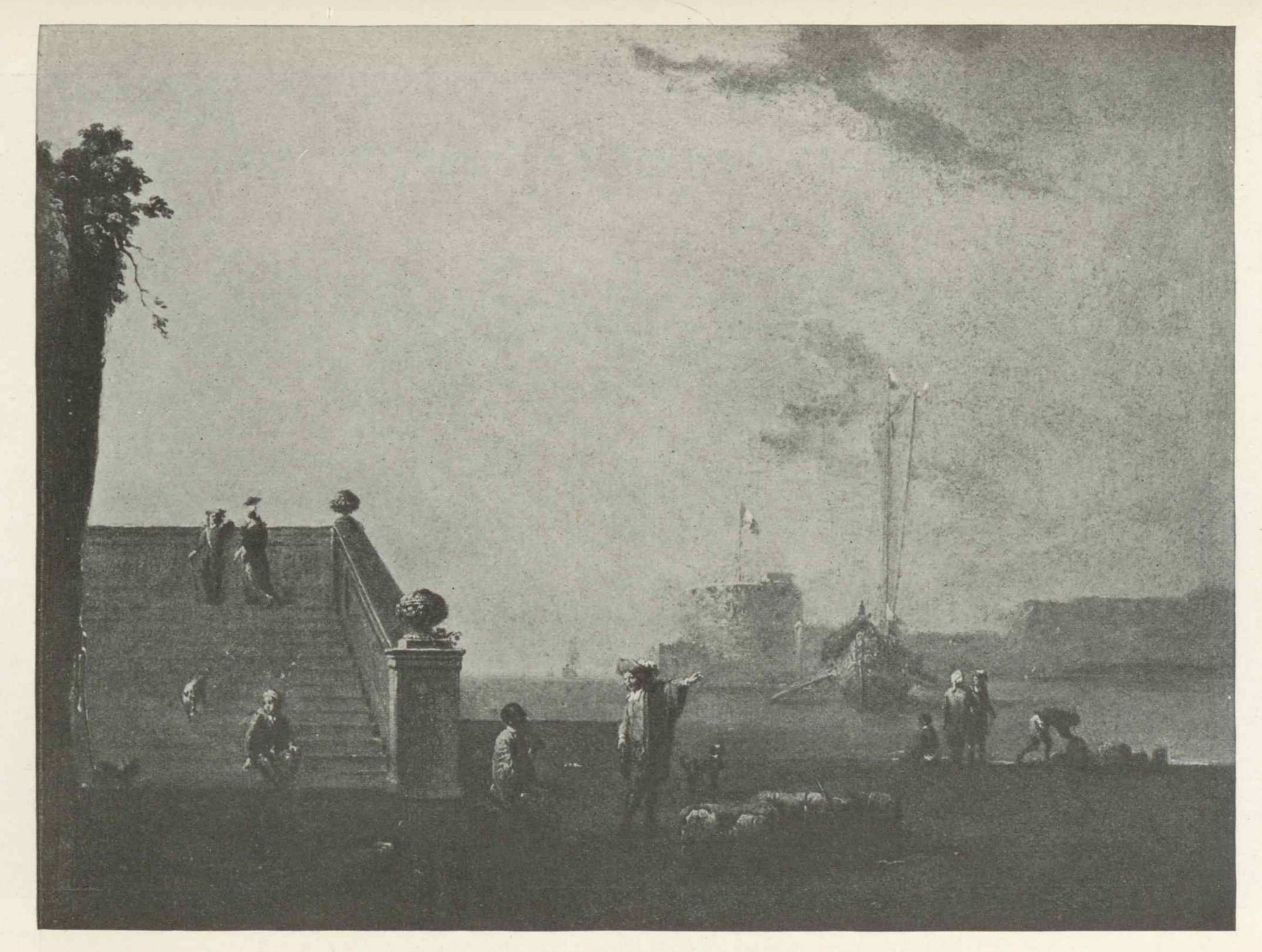


Januarius Zick: Das Mahl der Götter. Studie zu einem Fresko. Um 1785. Koblenz, Städtische Bildergalerie

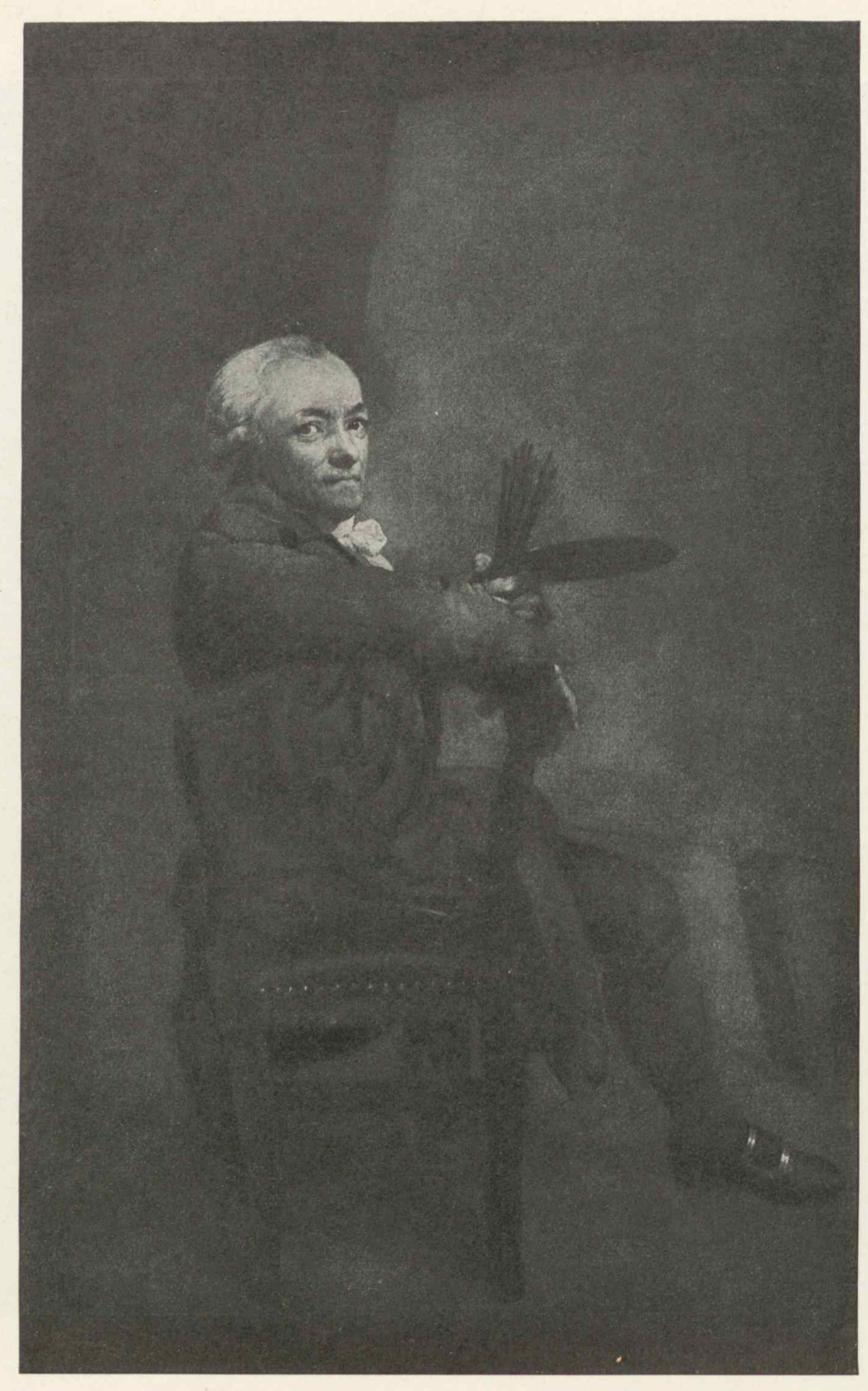


Anton Franz Maulpertsch: Sieg des heiligen Jakob von Compostela. Studie zu einem Fresko. Um 1765. Wien, Barockmuseum

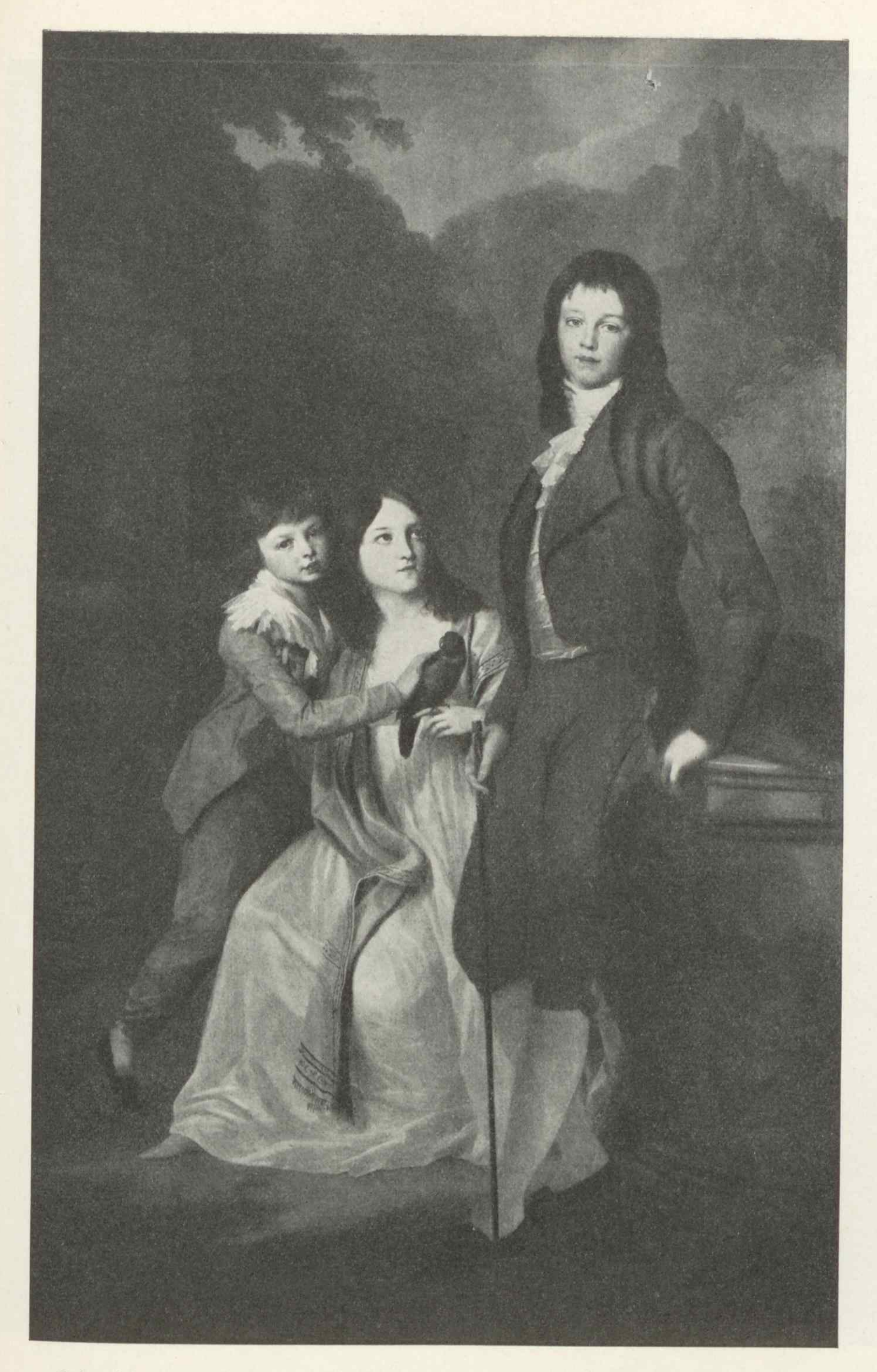




Norbert Grund: Spanischer Hafen. Um 1760. Prag, Rudolfinum



Anton Graff: Selbstbildnis. 1795. Dresden, Gemäldegalerie

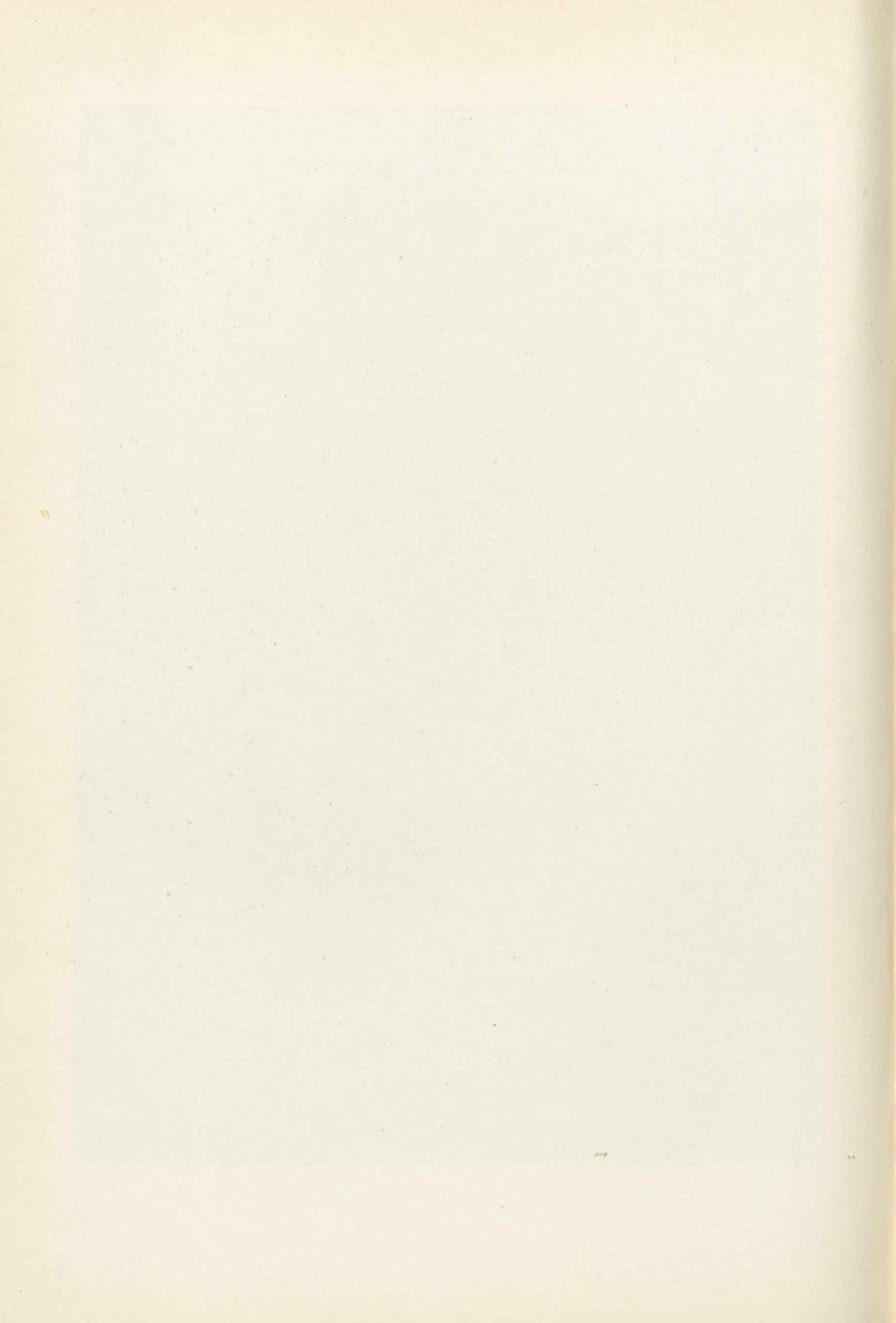


Friedrich August Tischbein: Die Kinder Herzog Karl Augusts von Weimar. 1798.
Arolsen, Schloß



Daniel Chodowiecki: Die Familie Calas. Um 1767. Darmstadt, Schloß

19. und 20. Jahrhundert





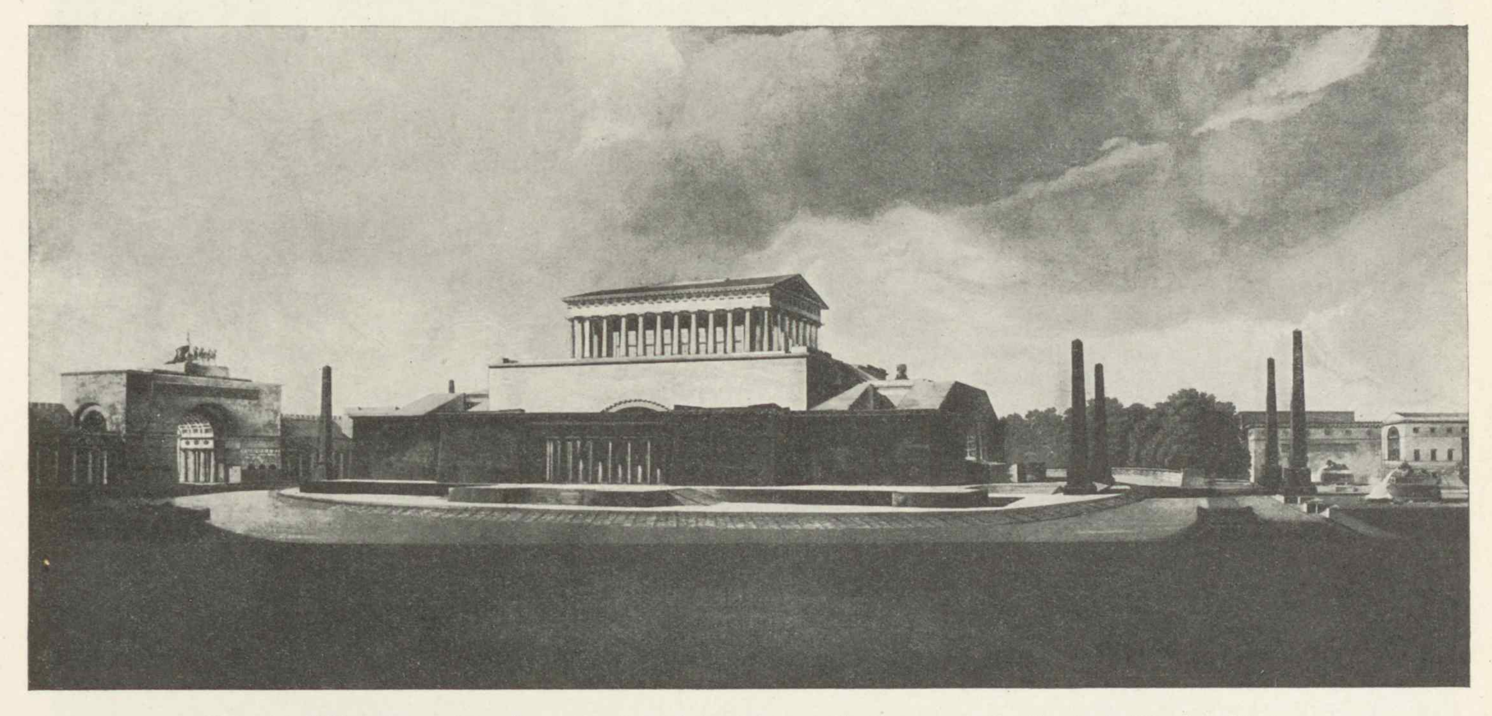
Carl Friedrich Schinkel: Entwurf zu einem gotischen Dom. 1811. Berlin, Schinkel-Museum



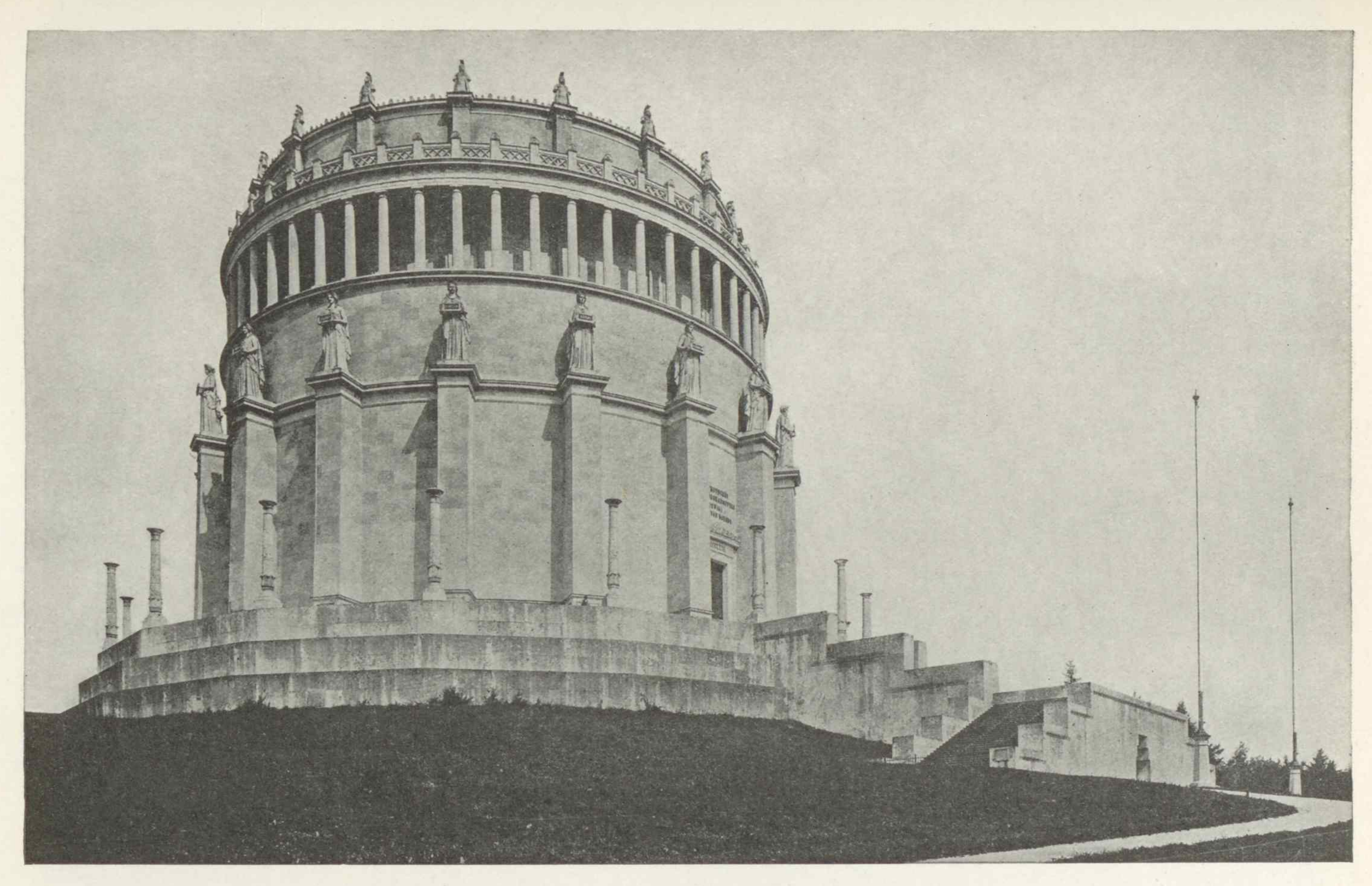
Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff: Das Schloß in Wörlitz. 1769—1773



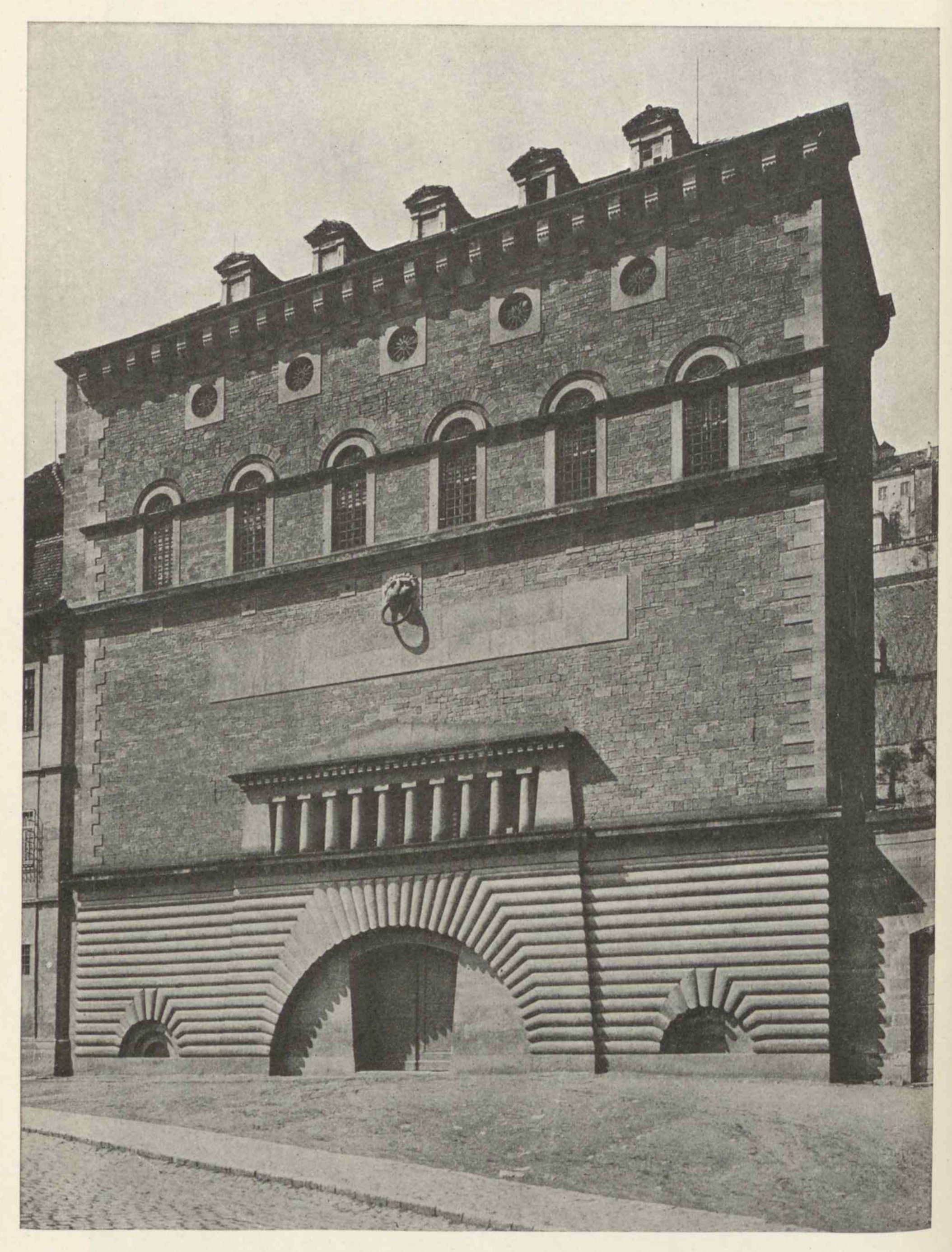
Karl Gotthard Langhans: Das Brandenburger Tor in Berlin. 1789—1794



Friedrich Gilly: Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen. 1796. Berlin, Technische Hochschule



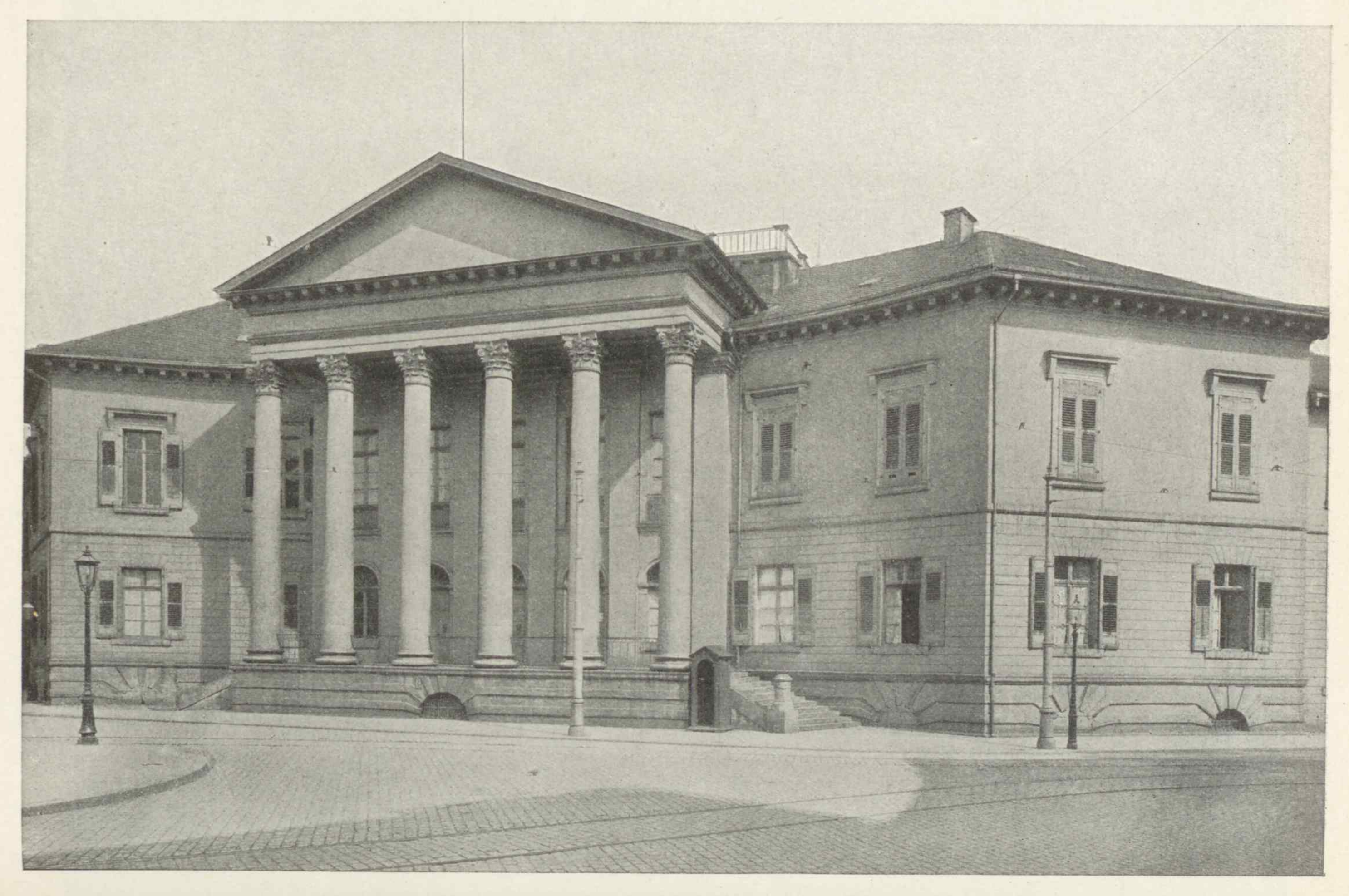
Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner: Die Befreiungshalle bei Kelheim (Niederbayern). 1842—1863



Peter Speeth: Zuchthaus bei St. Burkhard in Würzburg. 1809



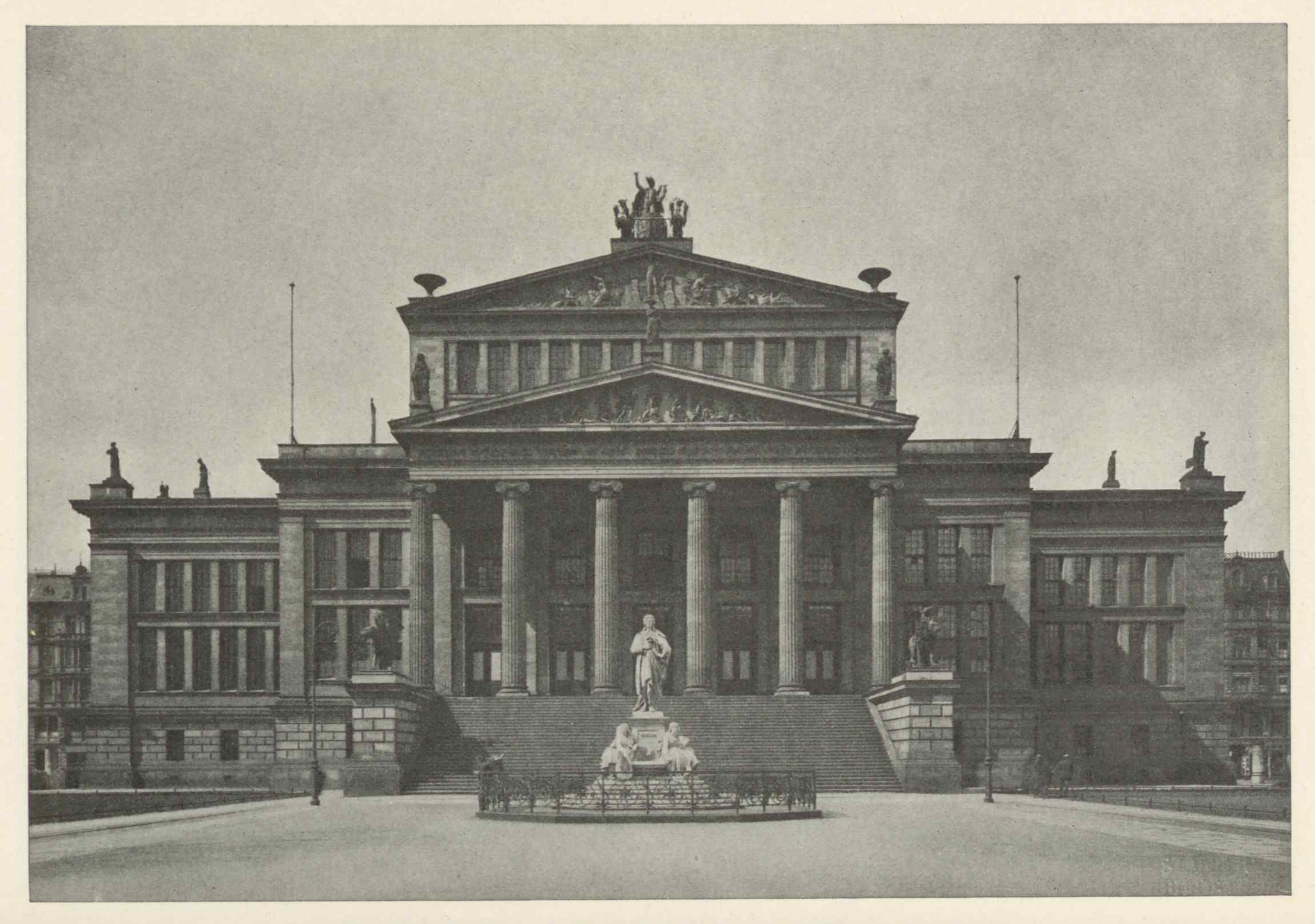
Heinrich Gentz: Zedernzimmer im Schloß zu Weimar. 1803



Friedrich Weinbrenner: Das markgräfliche Palais in Karlsruhe. 1805—1813



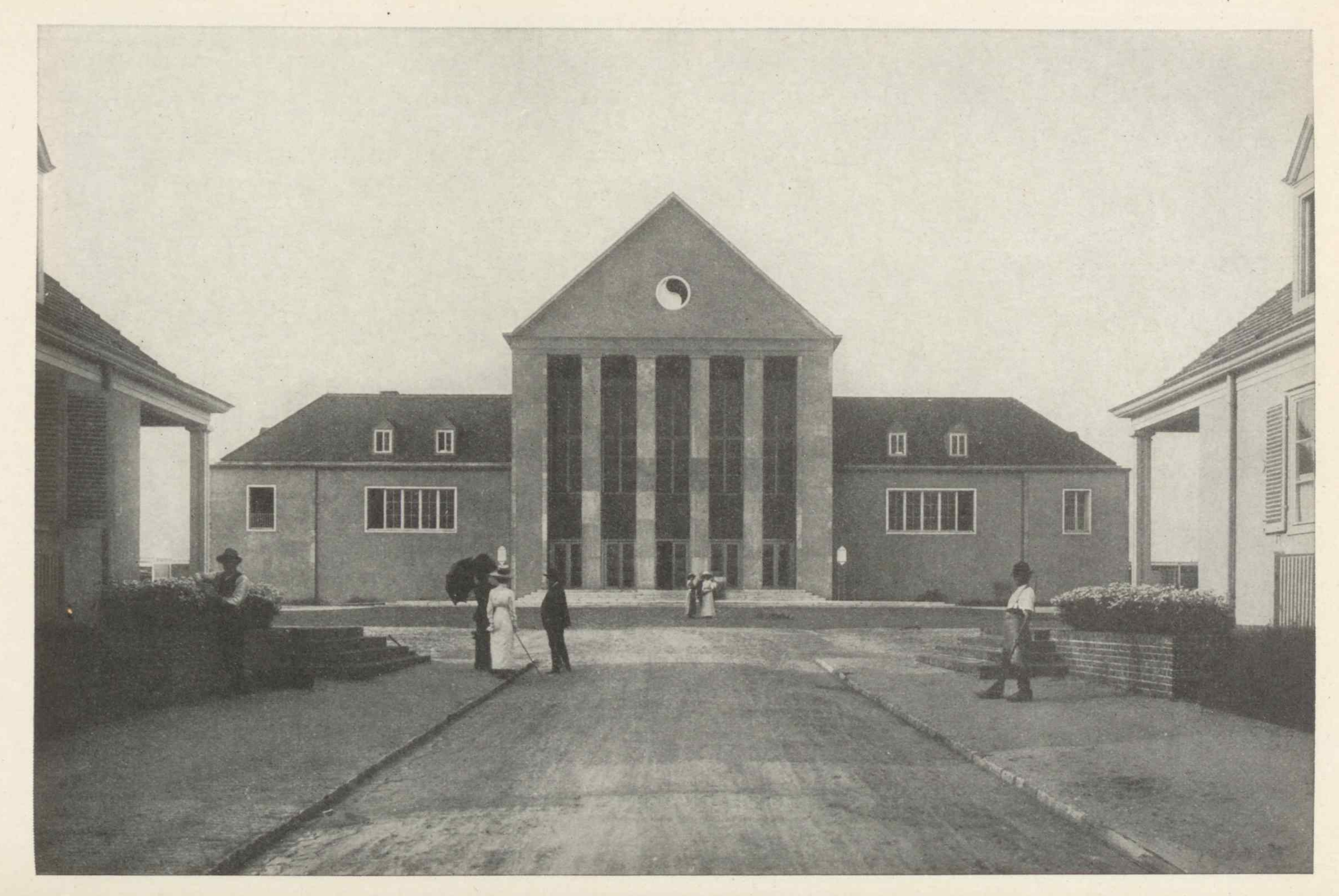
Carl Friedrich Schinkel: Das Alte Museum in Berlin. 1824—1828



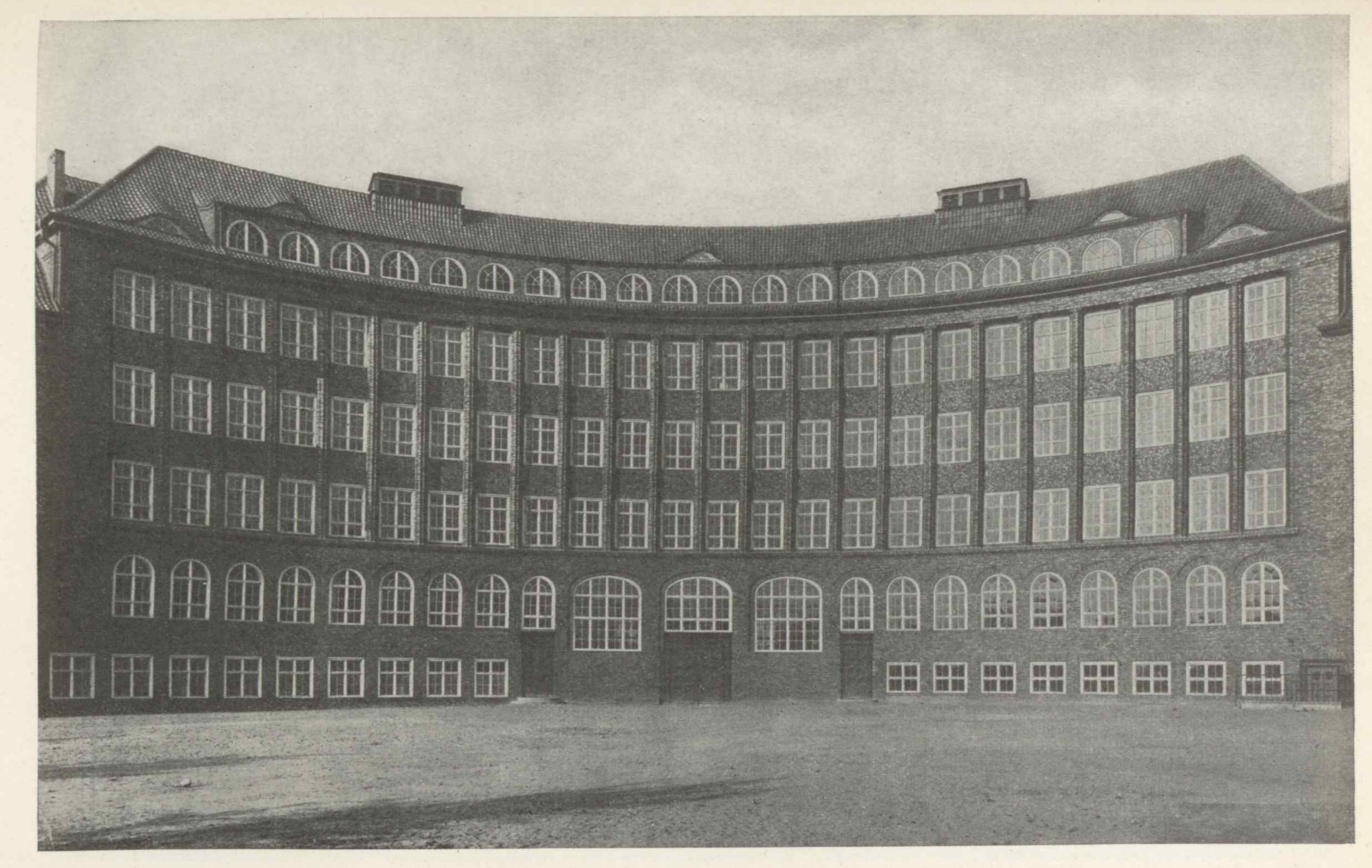
Carl Friedrich Schinkel: Das Schauspielhaus in Berlin. 1818—1821



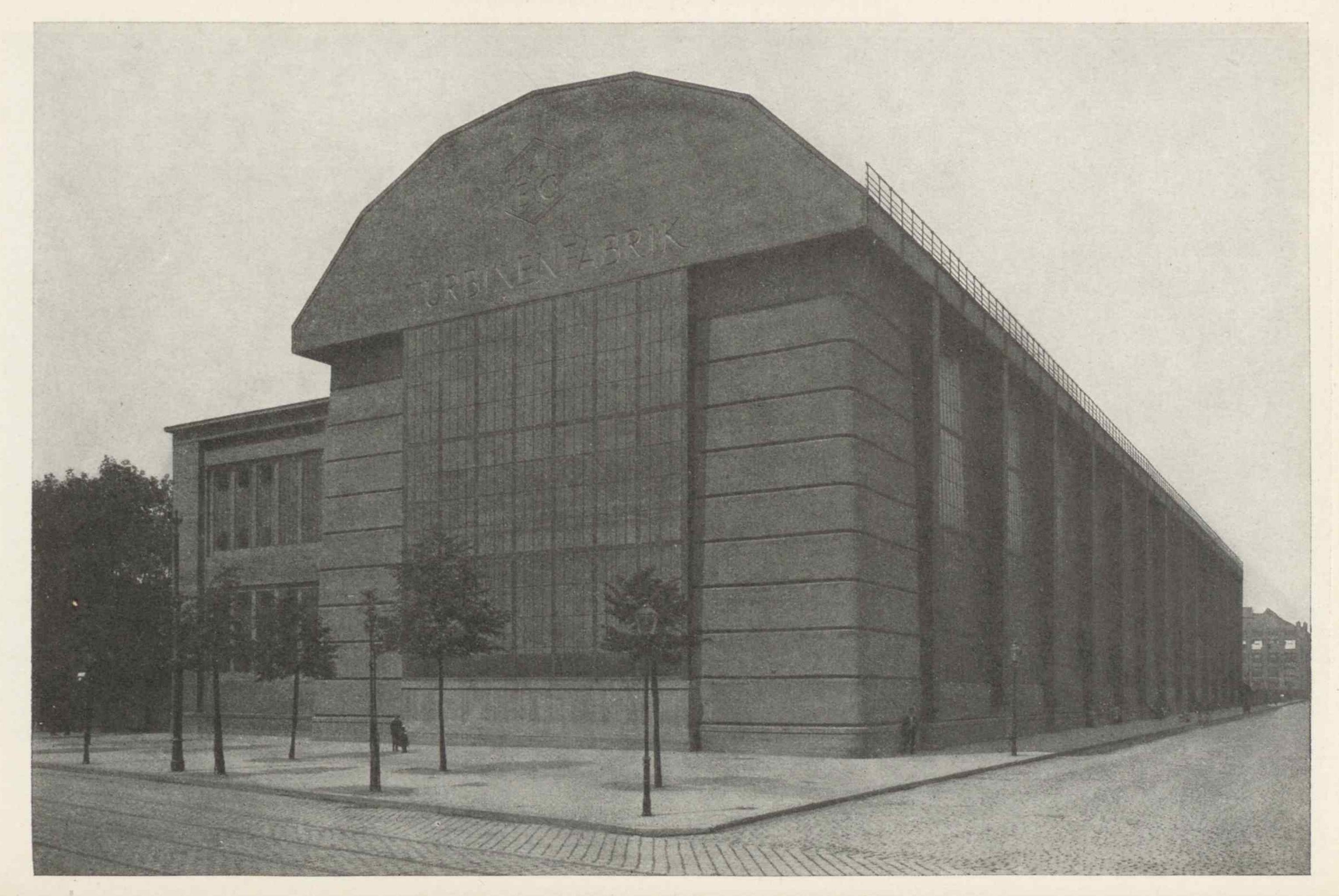
Gottfried Semper: Das Opernhaus in Dresden. 1869—1878



Heinrich Tessenow: Festspielhaus in Dresden-Hellerau. 1910—1913



Fritz Schumacher: Volksschule in Hamburg. 1911



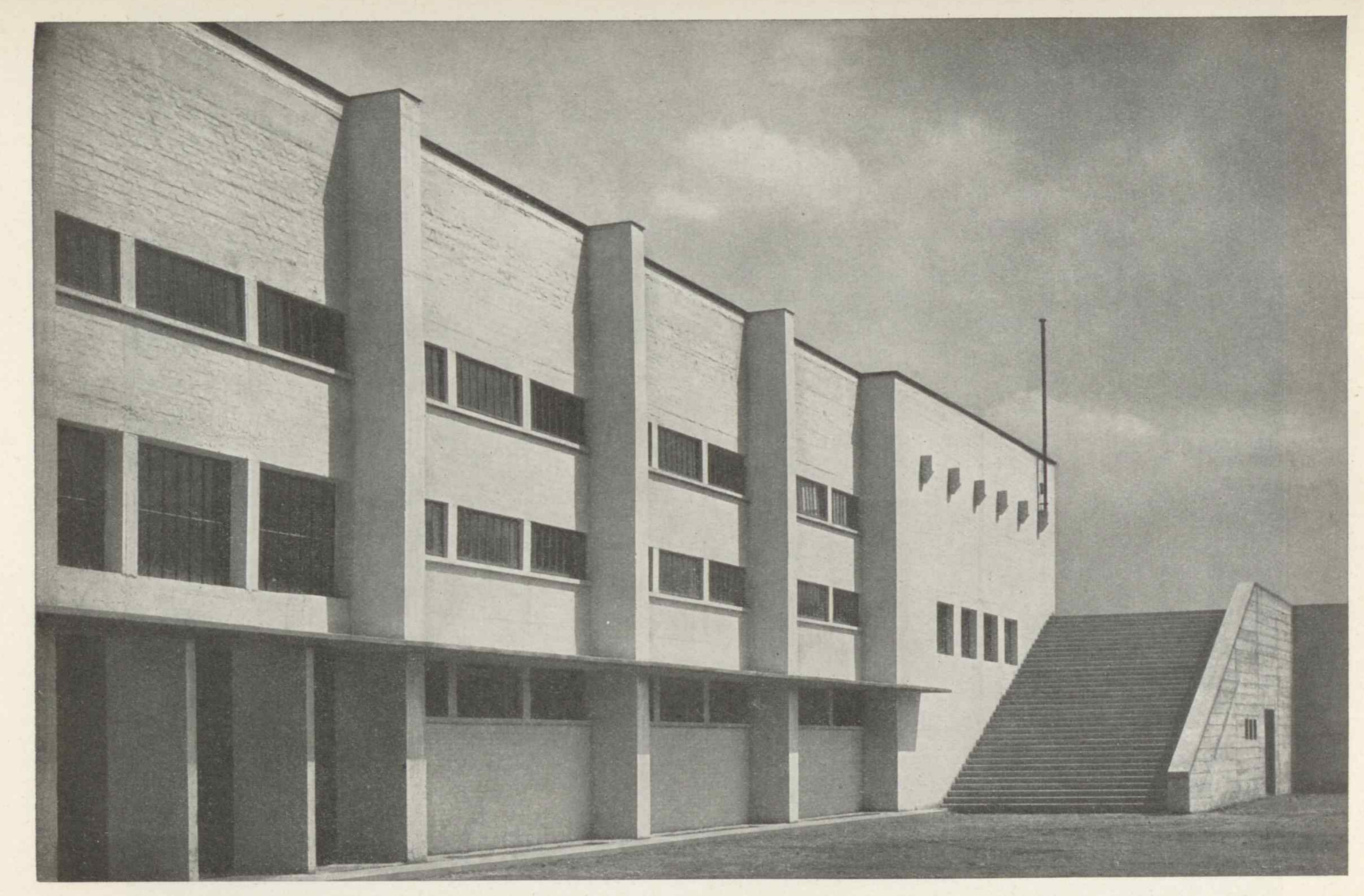
Peter Behrens: Turbinenfabrik der AEG in Berlin. 1909



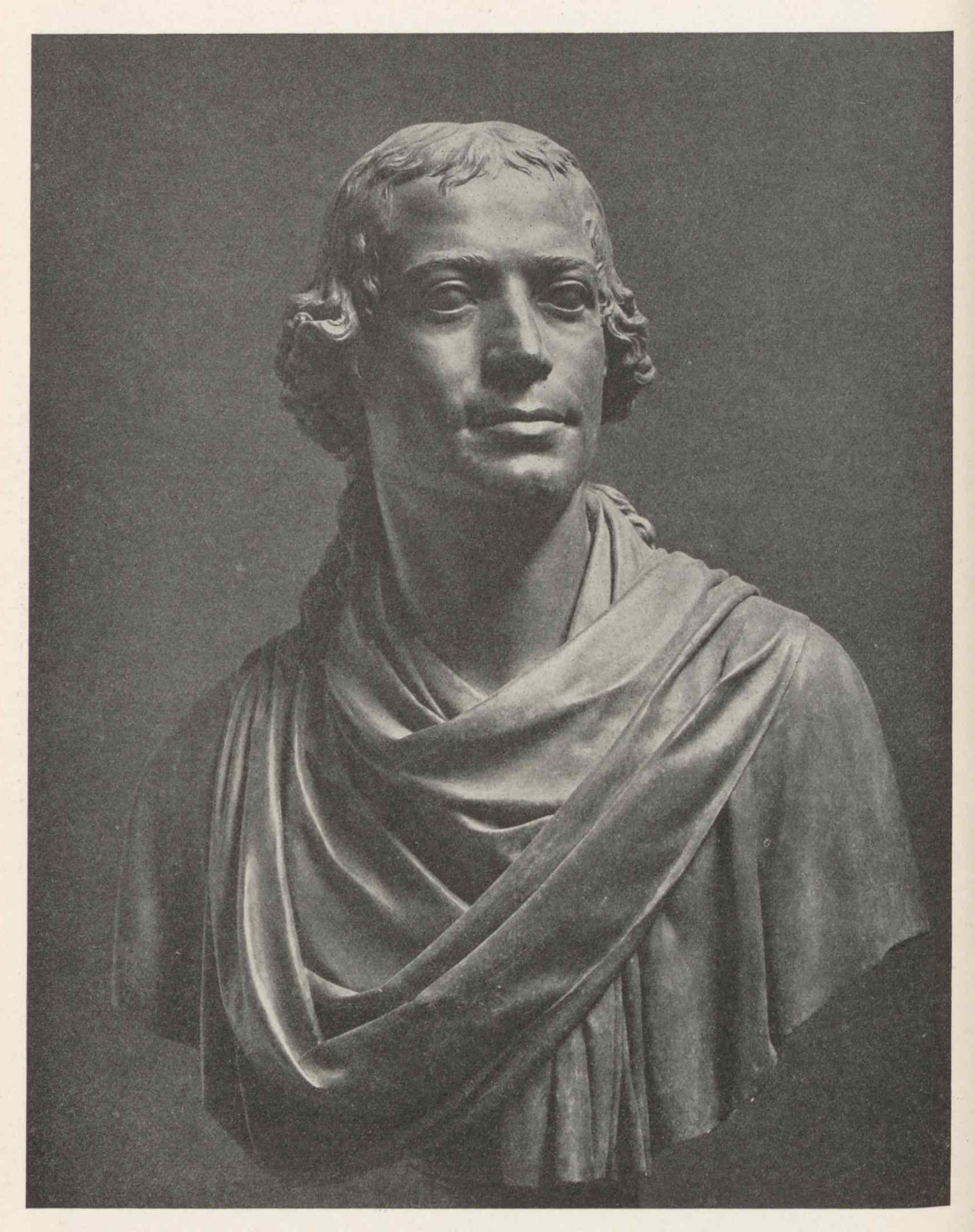
Paul Bonatz: Hauptbahnhof in Stuttgart. 1914—1927



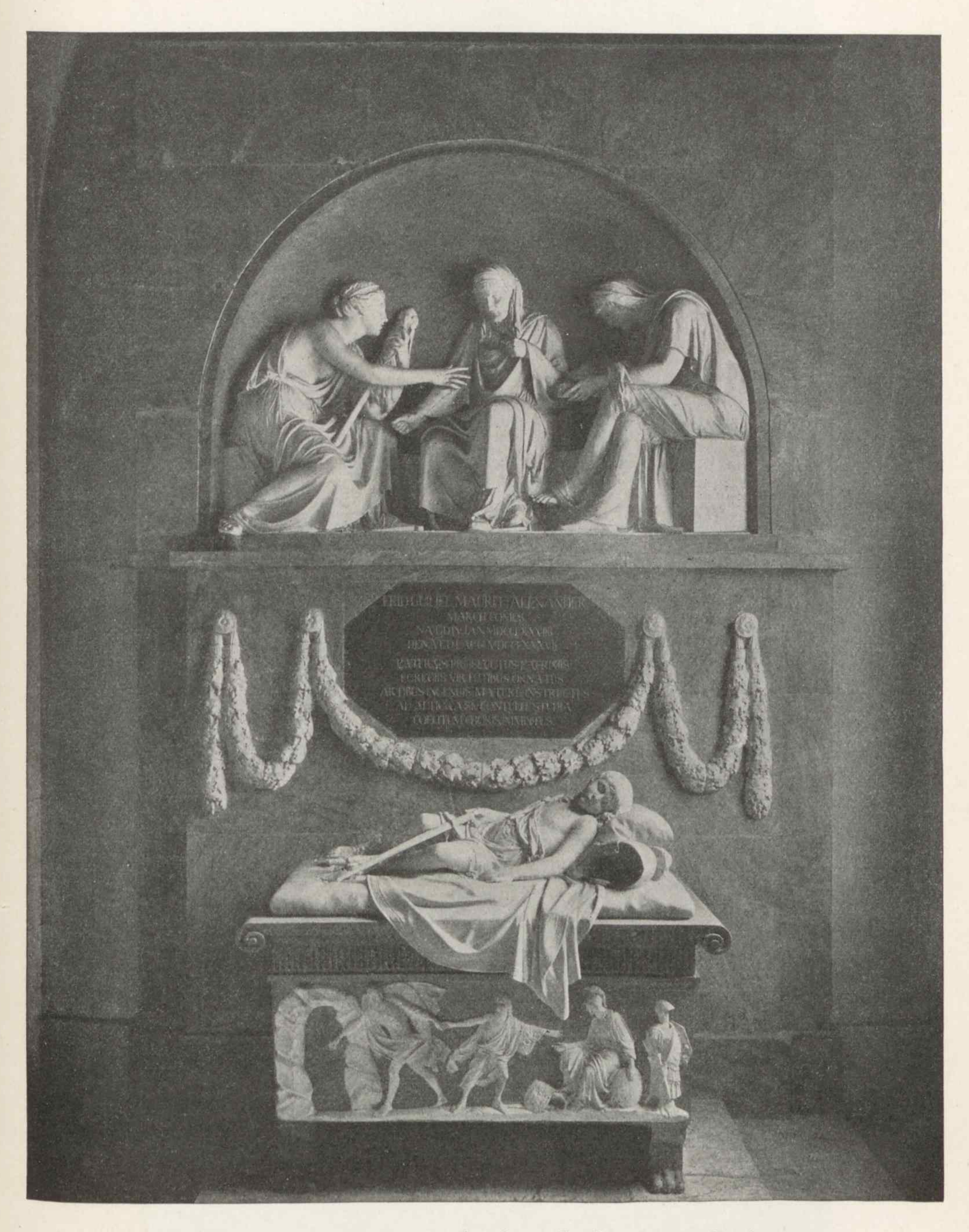
Konrad Rühl und Gerhard Gauger: Wohnbauten in Magdeburg. 1926



Otto Ernst Schweizer: Stadion in Nürnberg. 1927



Johann Heinrich von Dannecker: Selbstbildnis. Gips. 1797. Stuttgart, Landesmuseum



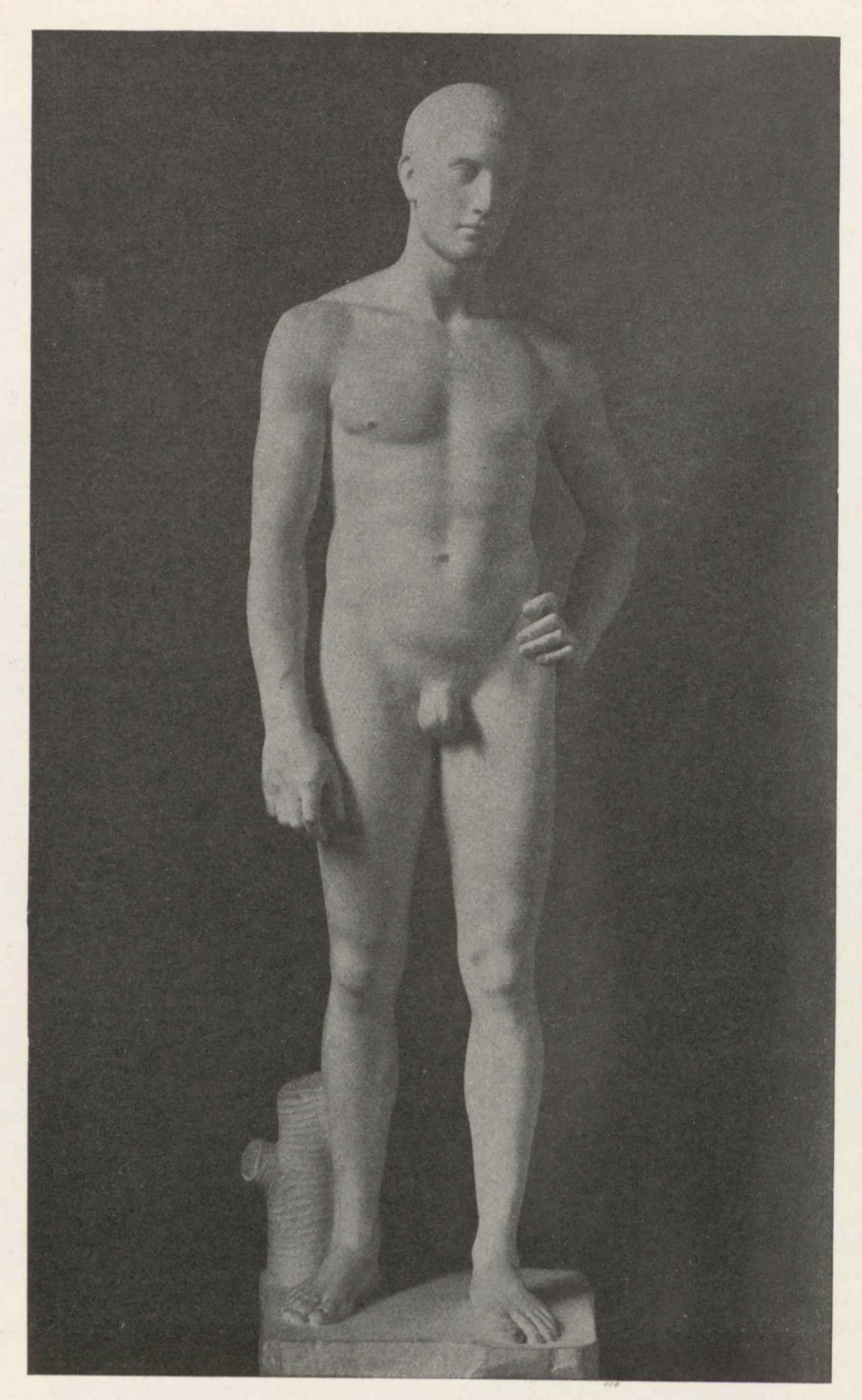
Gottfried Schadow: Marmorgrabmal des Grafen von der Mark. 1791.
Berlin, Dorotheenstädtische Kirche



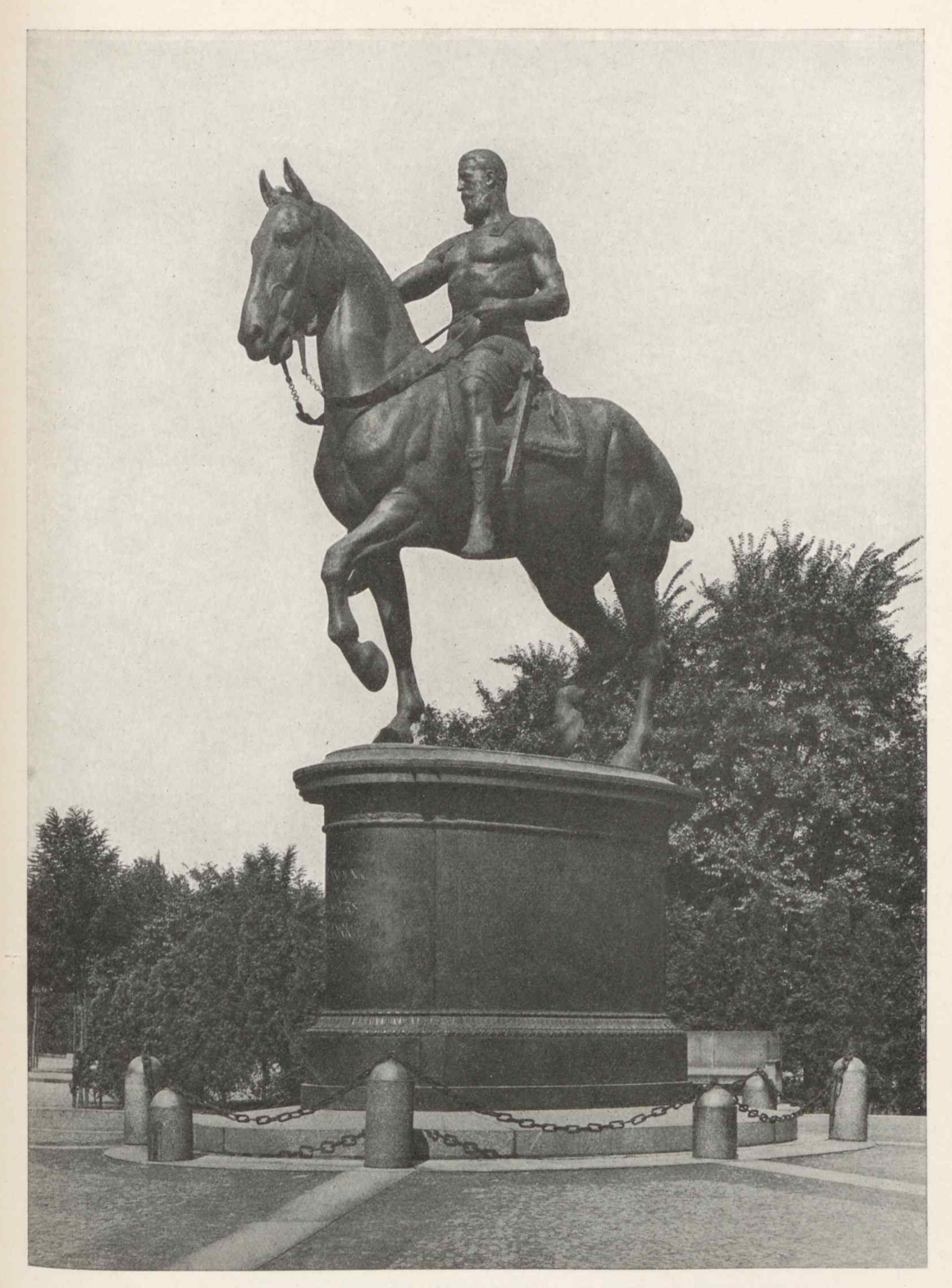
Christian Rauch: Bronzedenkmal des Fürsten Blücher in Berlin. 1826



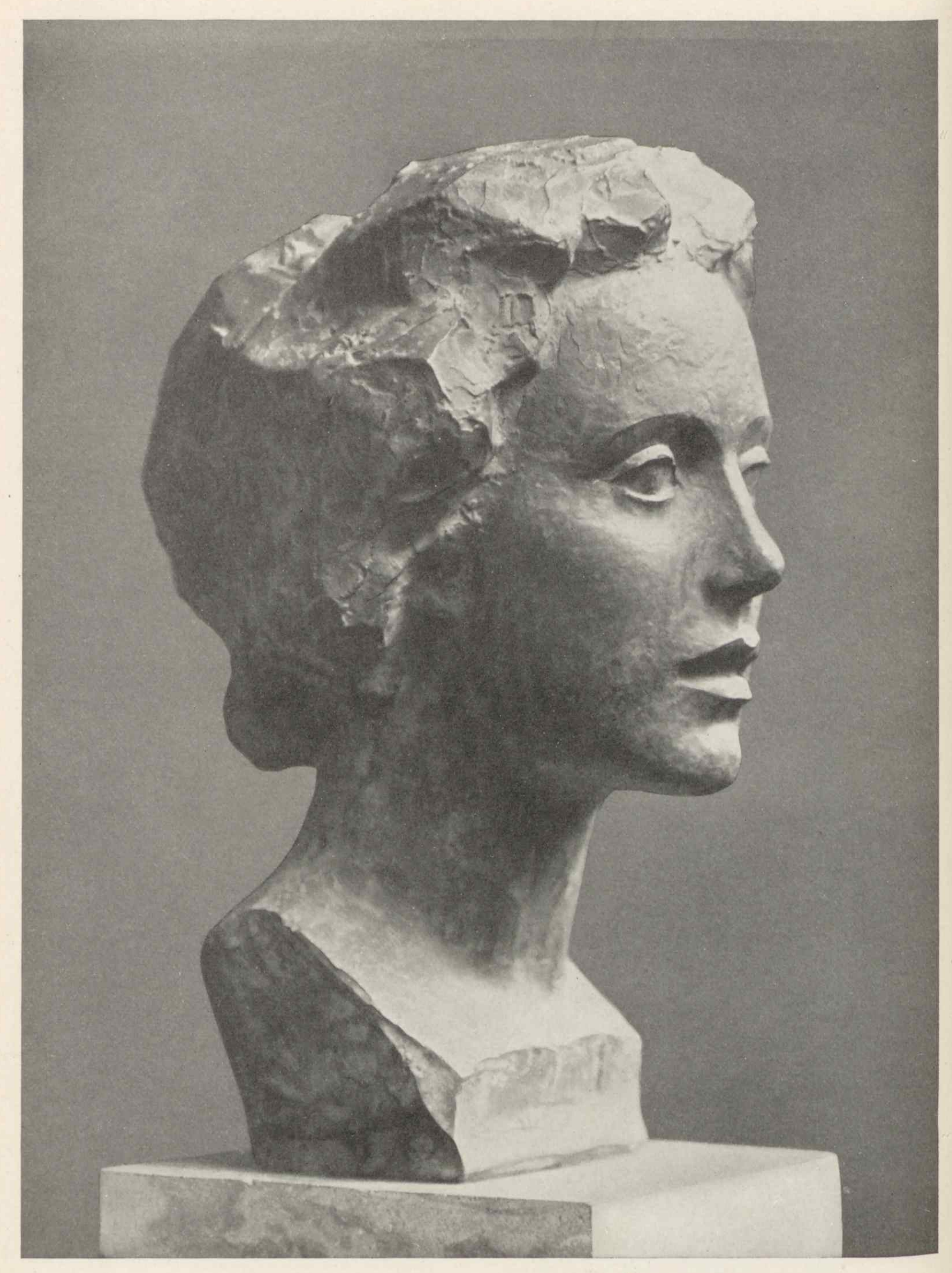
Ernst von Bandel: Denkmal Hermanns des Cheruskers auf der Grotenburg im Teutoburger Wald
Entwurf 1830, vollendet 1875



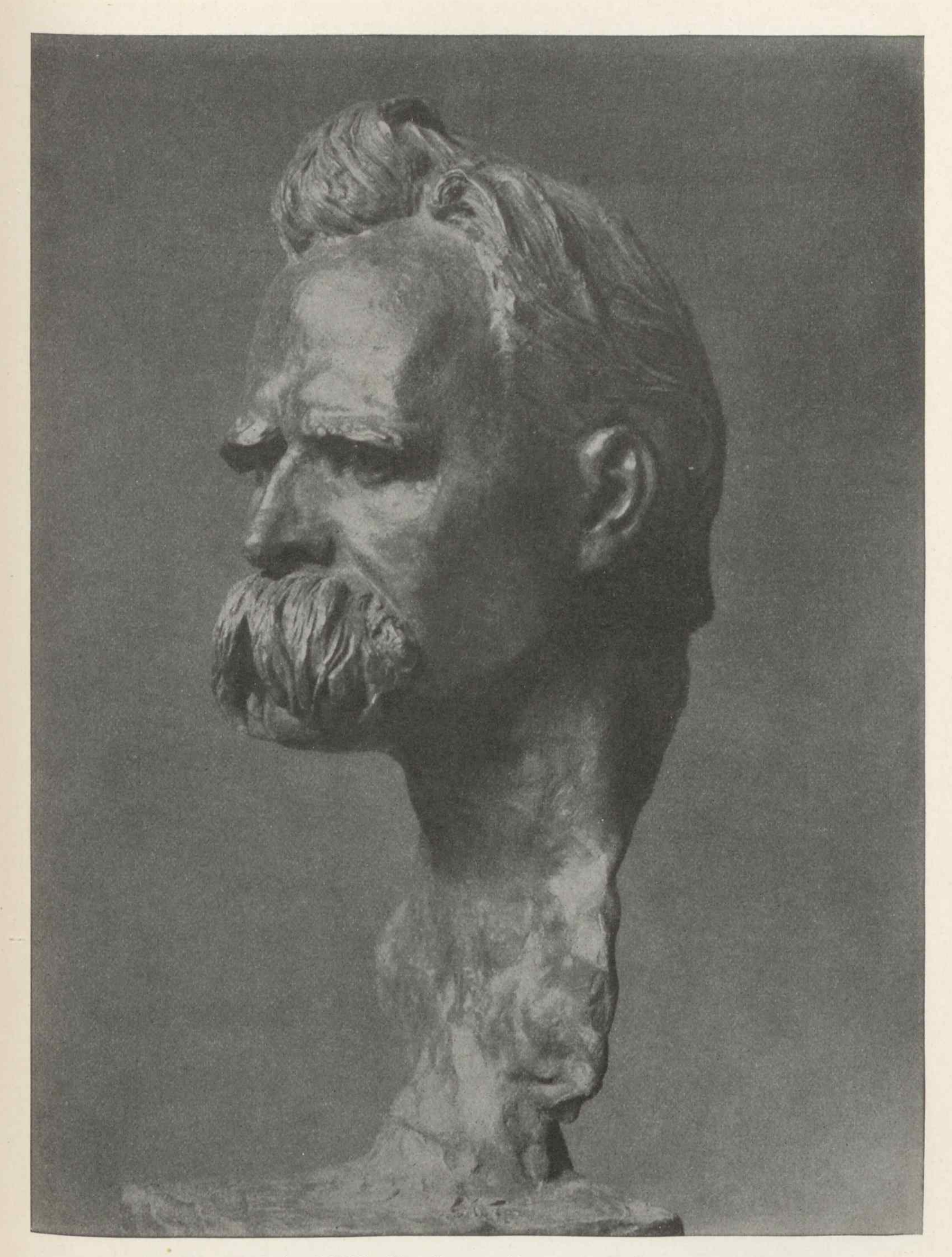
Adolf v. Hildebrand: Stehender Jüngling. Marmor. 1884. Berlin, Nationalgalerie



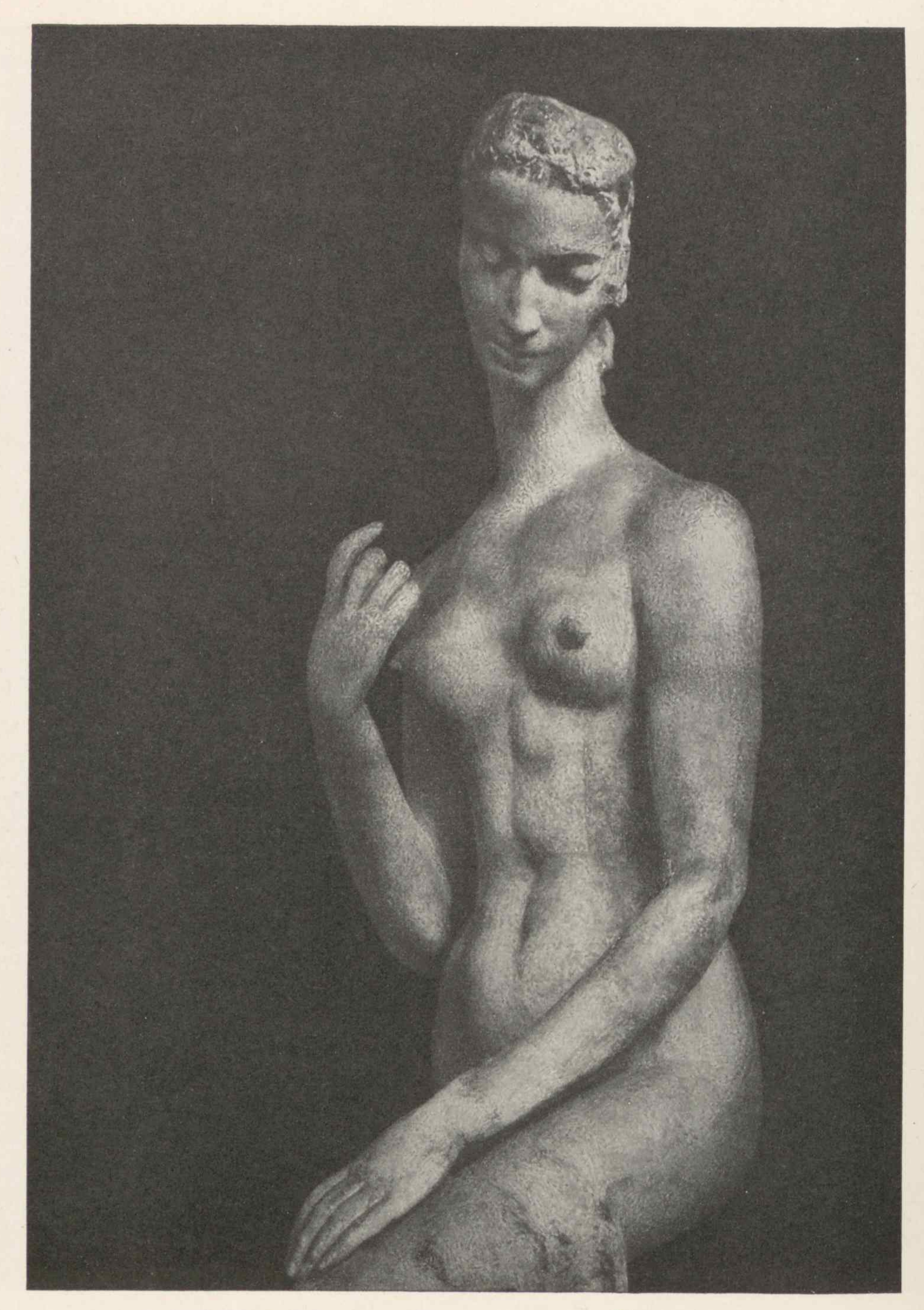
Louis Tuaillon: Bronzedenkmal Kaiser Friedrichs III. in Bremen. 1905



Georg Kolbe: Bronzebüste. 1915. Dresden, Privatbesitz



Max Klinger: Friedrich Nietzsche. Bronze. Um 1900. Weimar, Nietzsche-Archiv



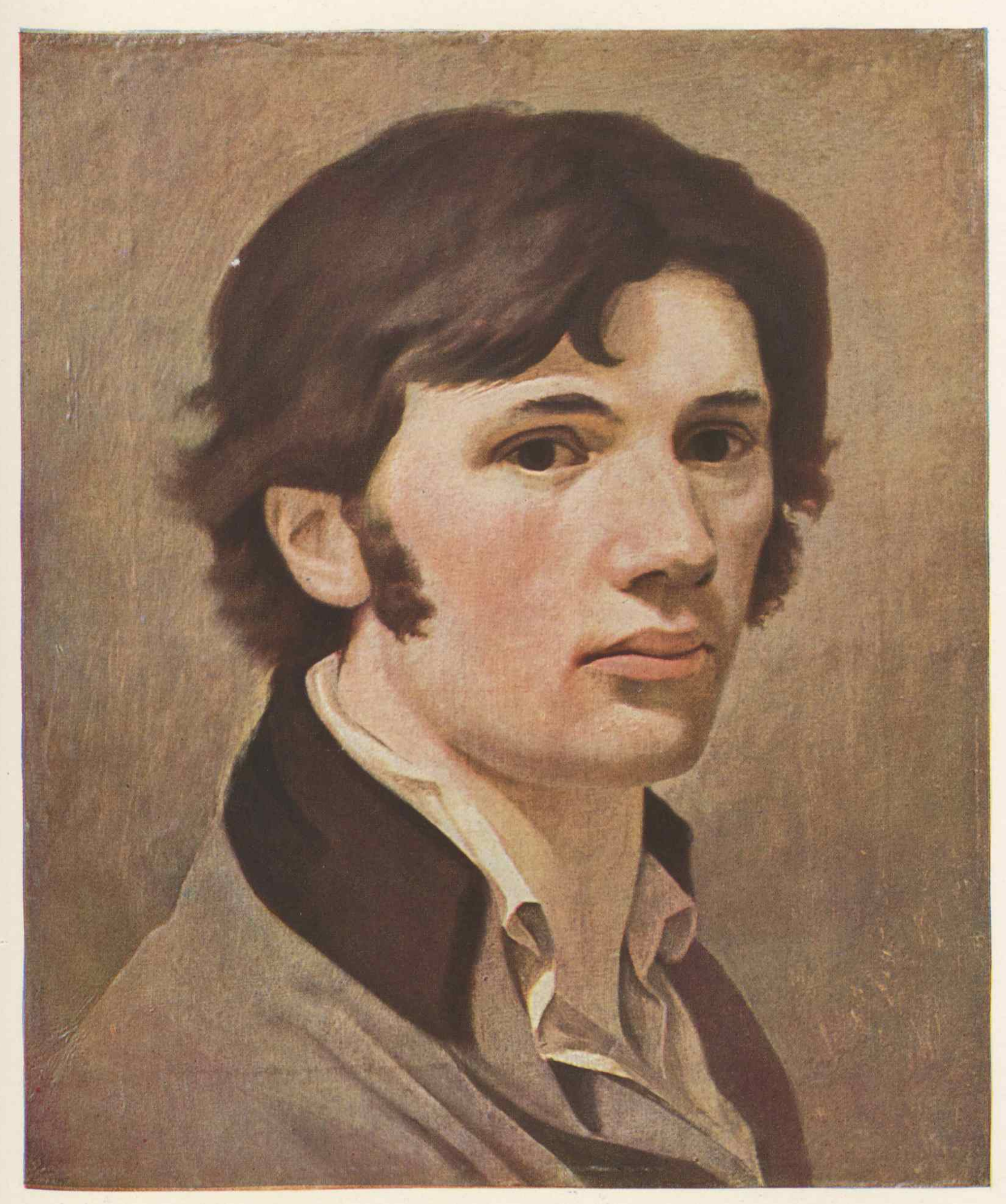
Wilhelm Lehmbruck: Kniende. Kunststein. 1911. (Ausschnitt.) Berlin, Nationalgalerie



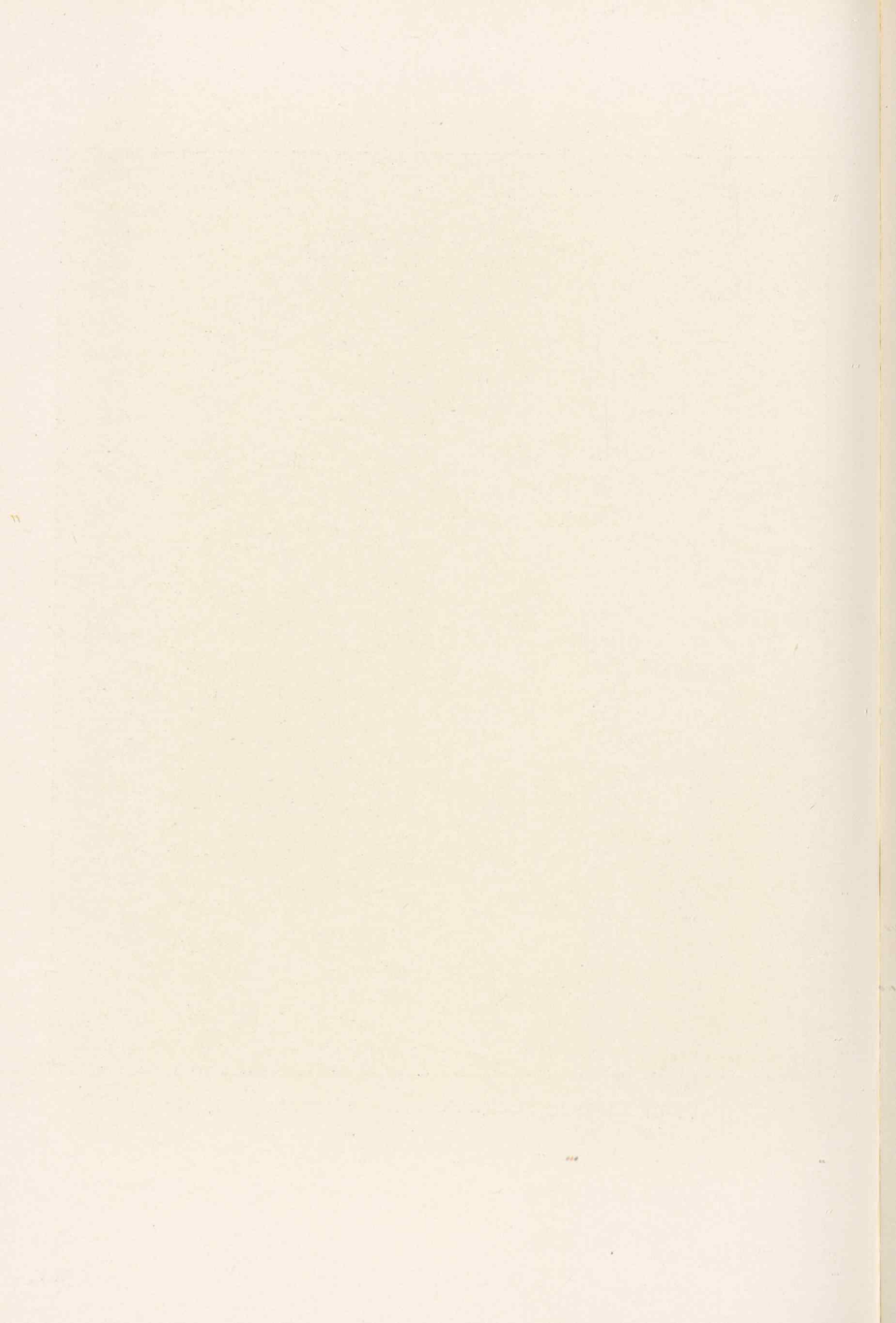
Ernst Barlach: Frierendes Mädchen. Holz. 1917. Dresden, Albertinum



Philipp Otto Runge: Die Eltern des Künstlers. 1806. Hamburg, Kunsthalle

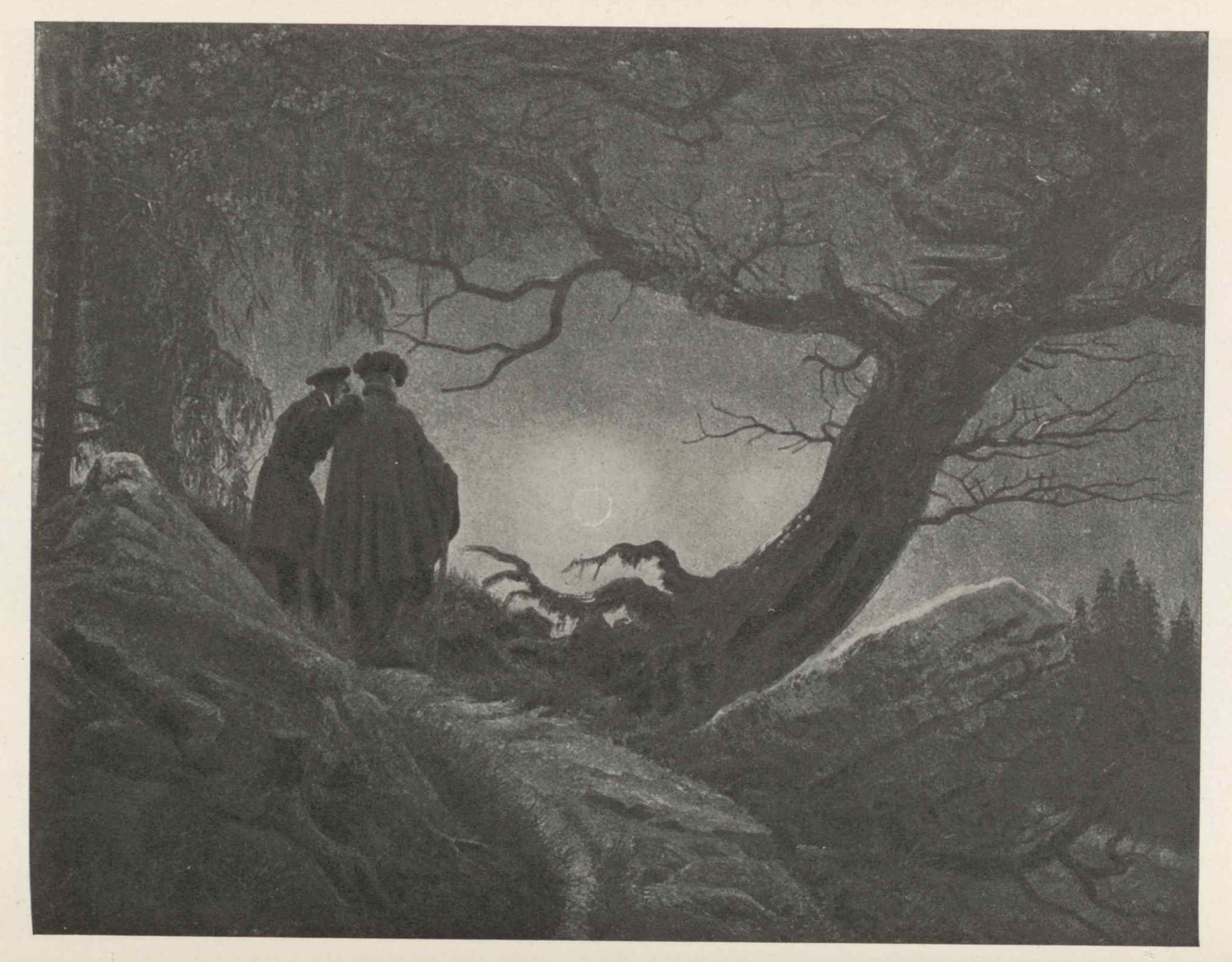


Philipp Otto Runge: Selbstbildnis. 1802/03. Hamburg, Kunsthalle





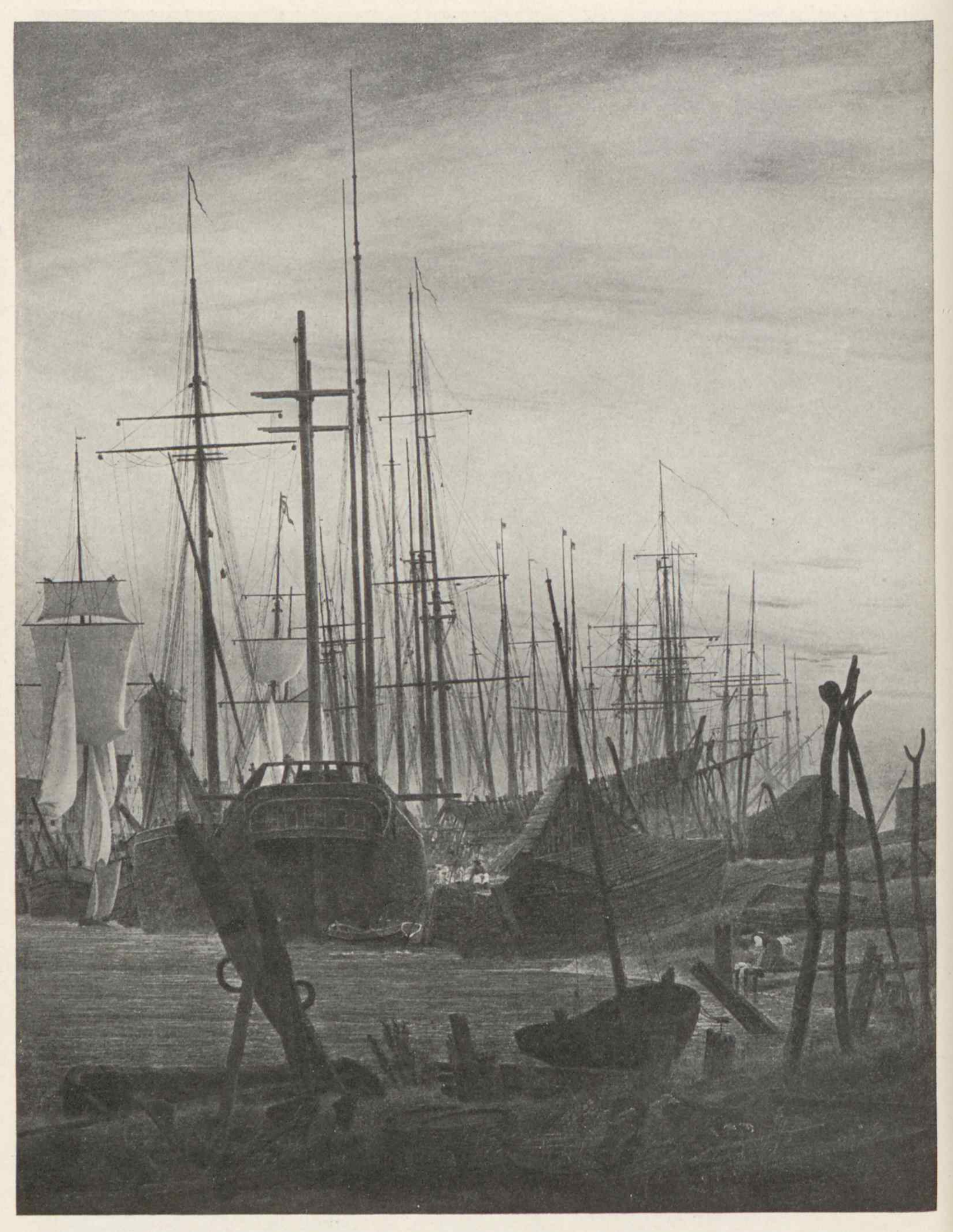
Philipp Otto Runge: Die Ruhe auf der Flucht. 1805/06. Hamburg, Kunsthalle



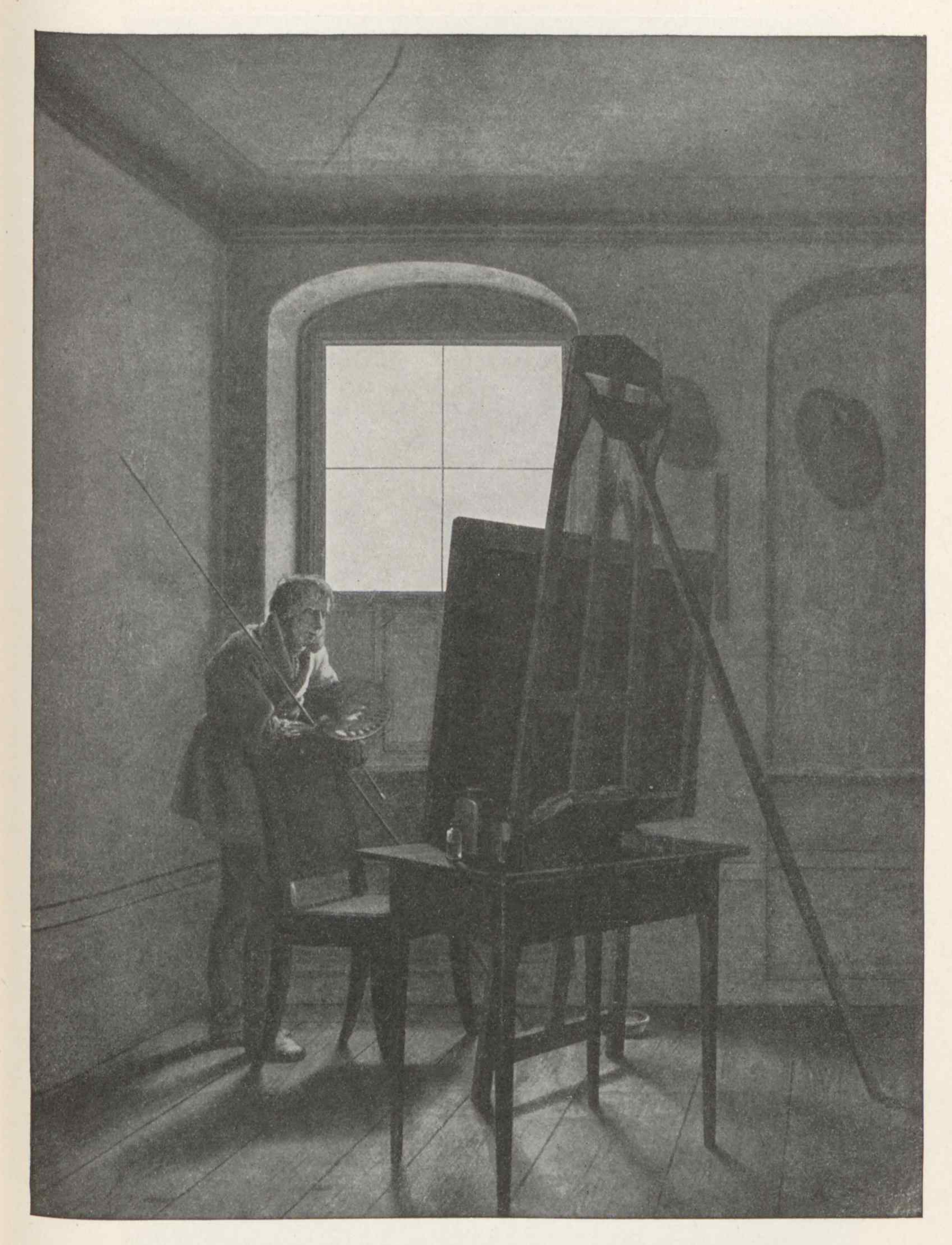
Caspar David Friedrich: Zwei Männer, den Mond betrachtend. 1819. Dresden, Gemäldegalerie



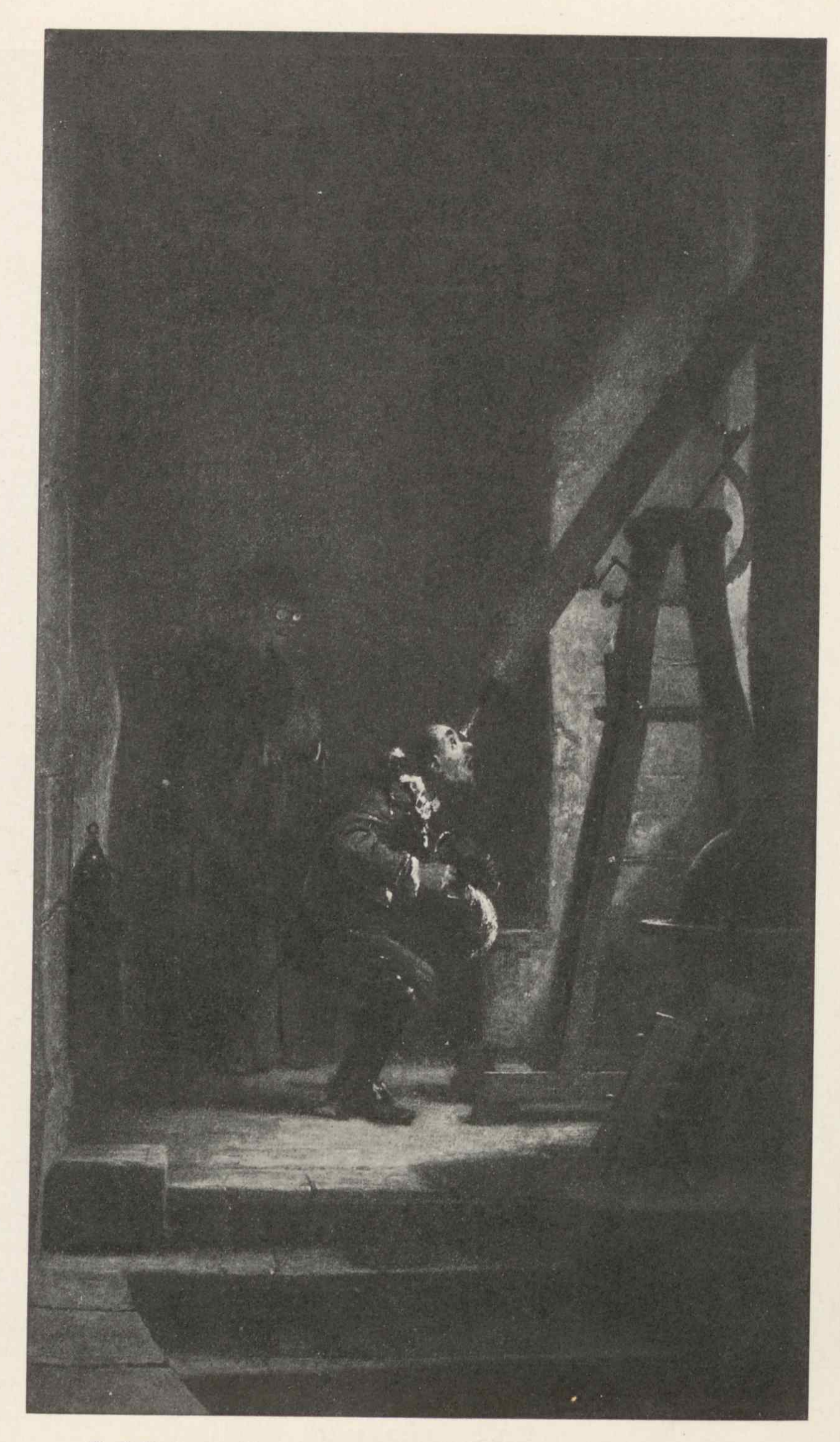
Caspar David Friedrich: Die gescheiterte „Hoffnung“ im Eise. 1821. Hamburg, Kunsthalle



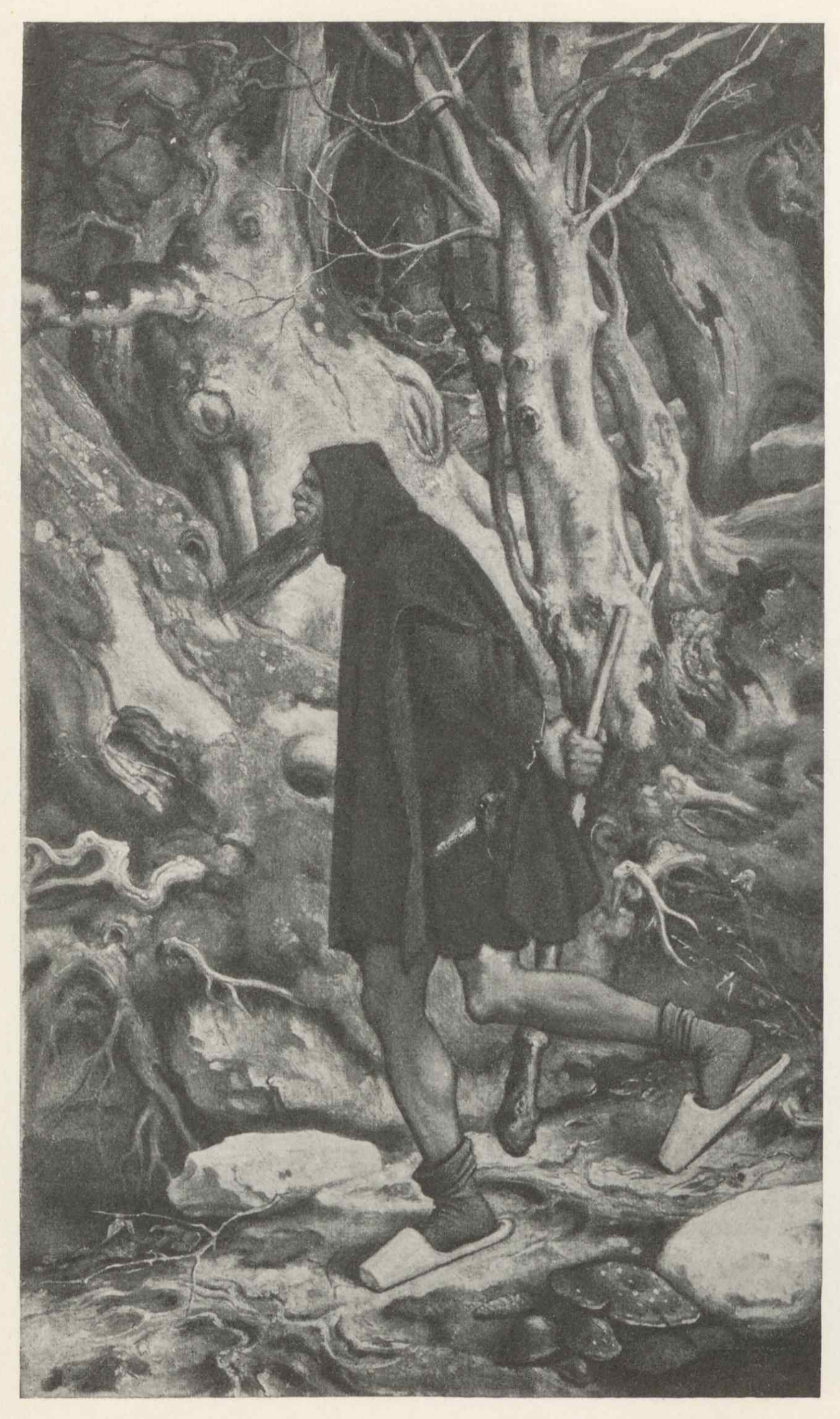
Caspar David Friedrich: Der Hafen von Greifswald nach Sonnenuntergang. 1808/12.
Hamburg, Kunsthalle



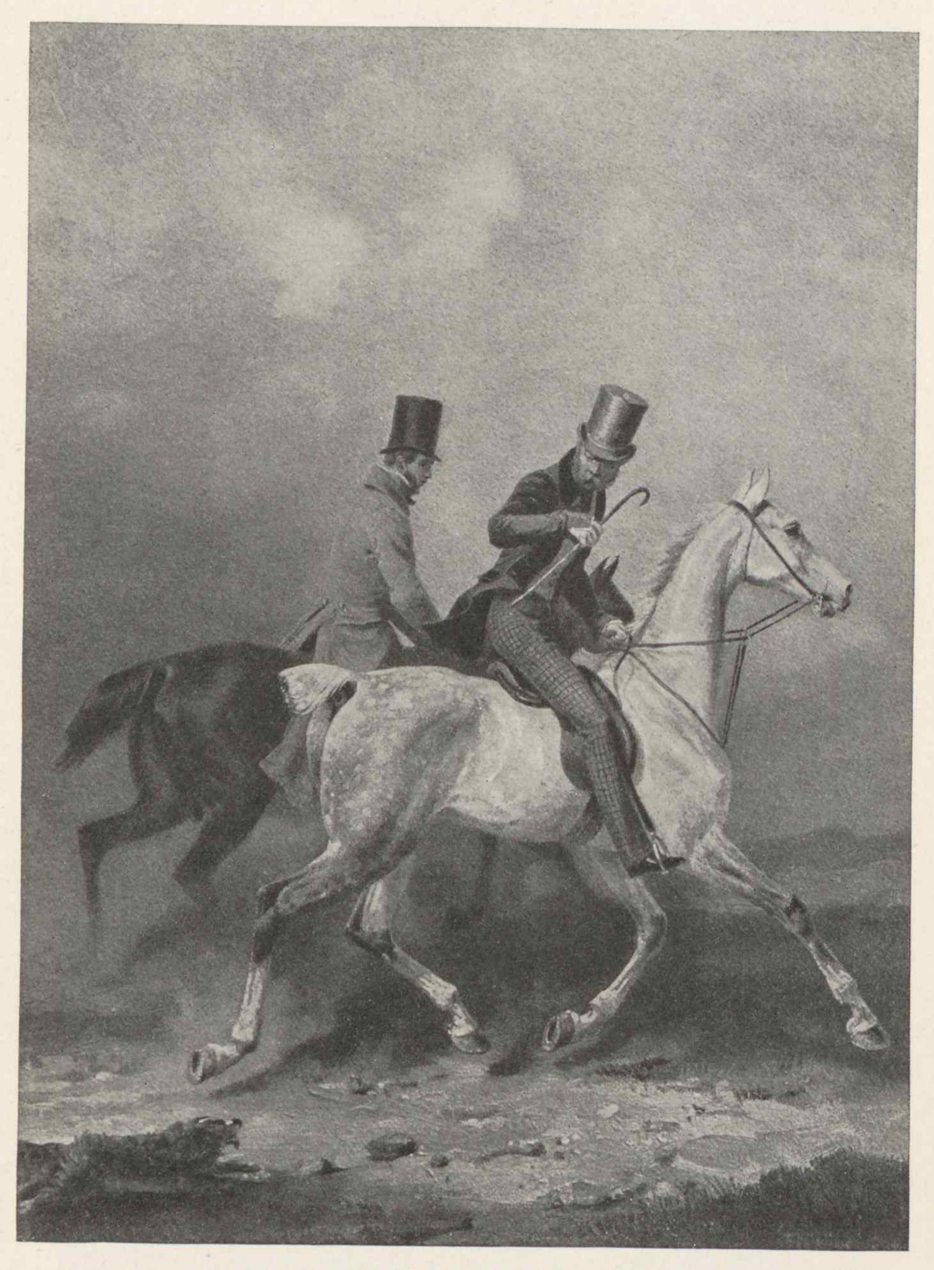
Friedrich Georg Kersting: Caspar David Friedrich in seinem Atelier. 1812.
Berlin, Nationalgalerie



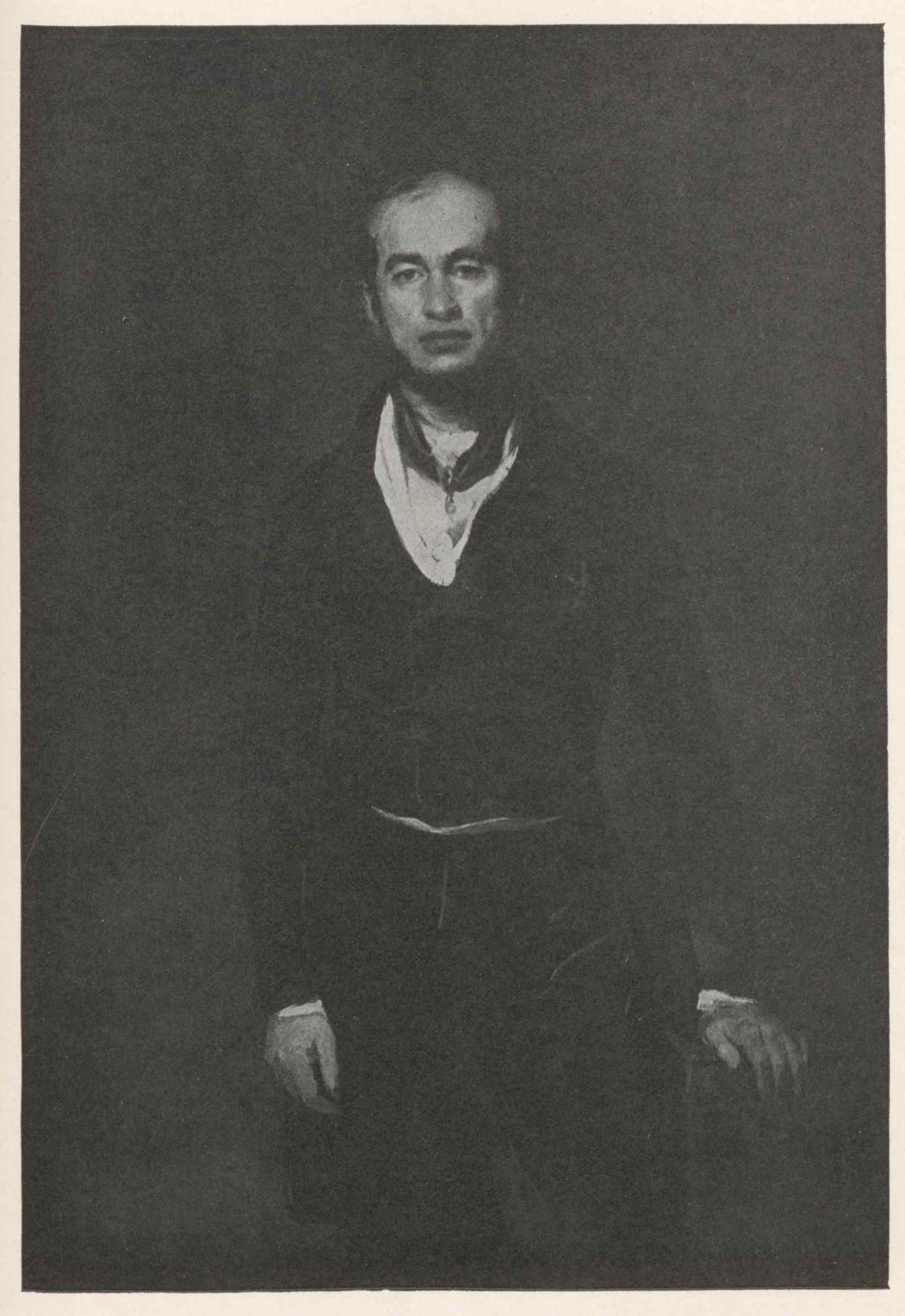
Karl Spitzweg: Der Sterngucker. Um 1860. Hamburg, Kunsthalle



Moritz von Schwind: Rübezahl. Um 1860. München, Schack-Galerie



Franz Krüger: Ausritt des Prinzen Wilhelm in Begleitung des Künstlers. 1836.
Berlin, Nationalgalerie



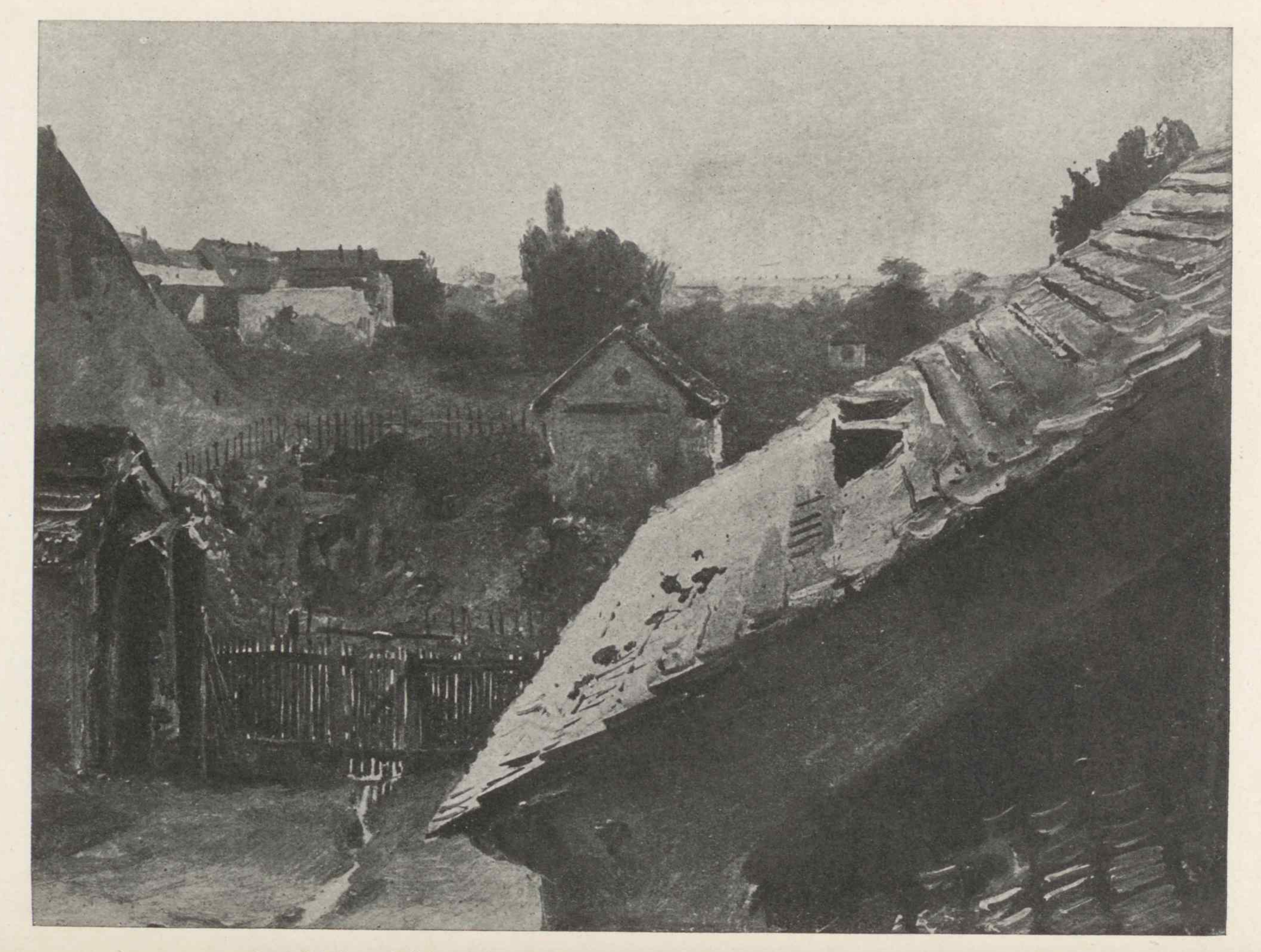
Ferdinand von Rayski: Bildnis des Kammerherrn Grafen Zech-Burkersroda. 1840/50.
Dresden, Gemäldegalerie



Rudolf Friedrich Wasmann: Meran im Schnee. 1831. Hamburg, Kunsthalle



Alfred Rethel: Der Triumph des Todes. Holzschnitt. 1849



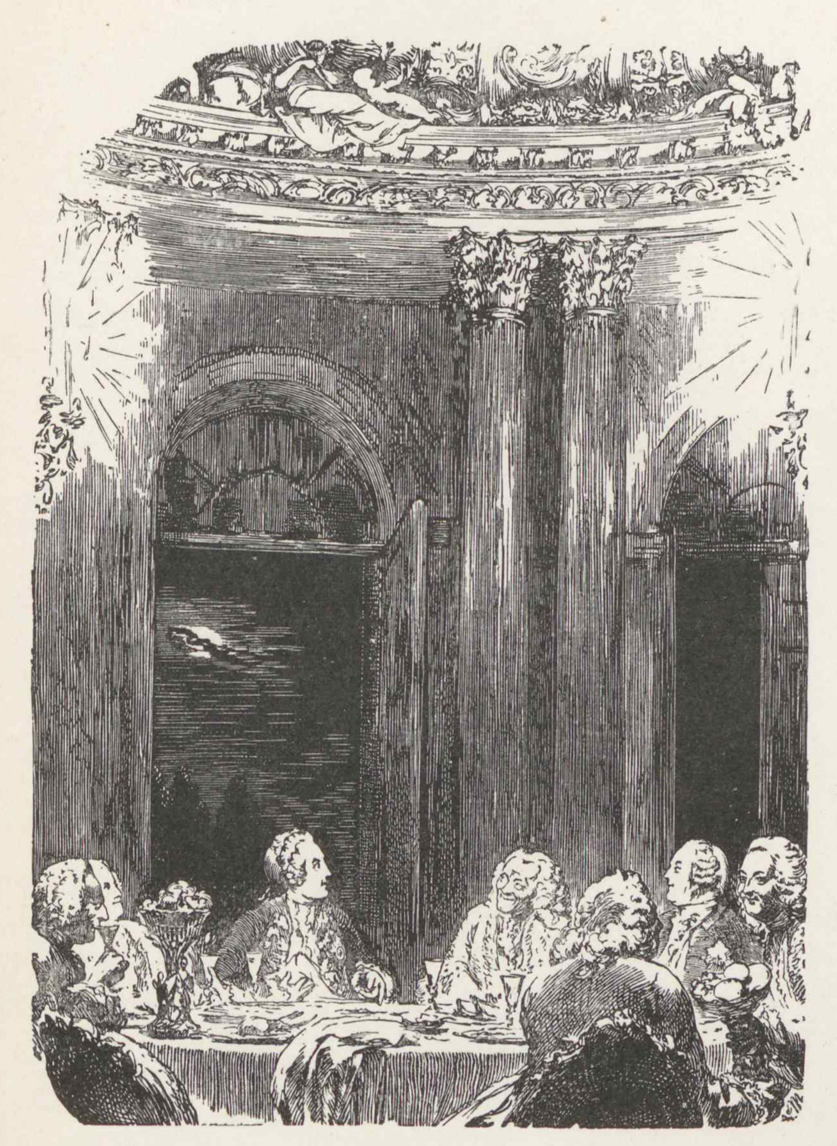
Karl Blechen: Blick auf Häuser und Gärten. Nach 1835. Berlin, Nationalgalerie



Adolph von Menzel: Kreuzberglandschaft. 1847. Berlin, Märkisches Museum



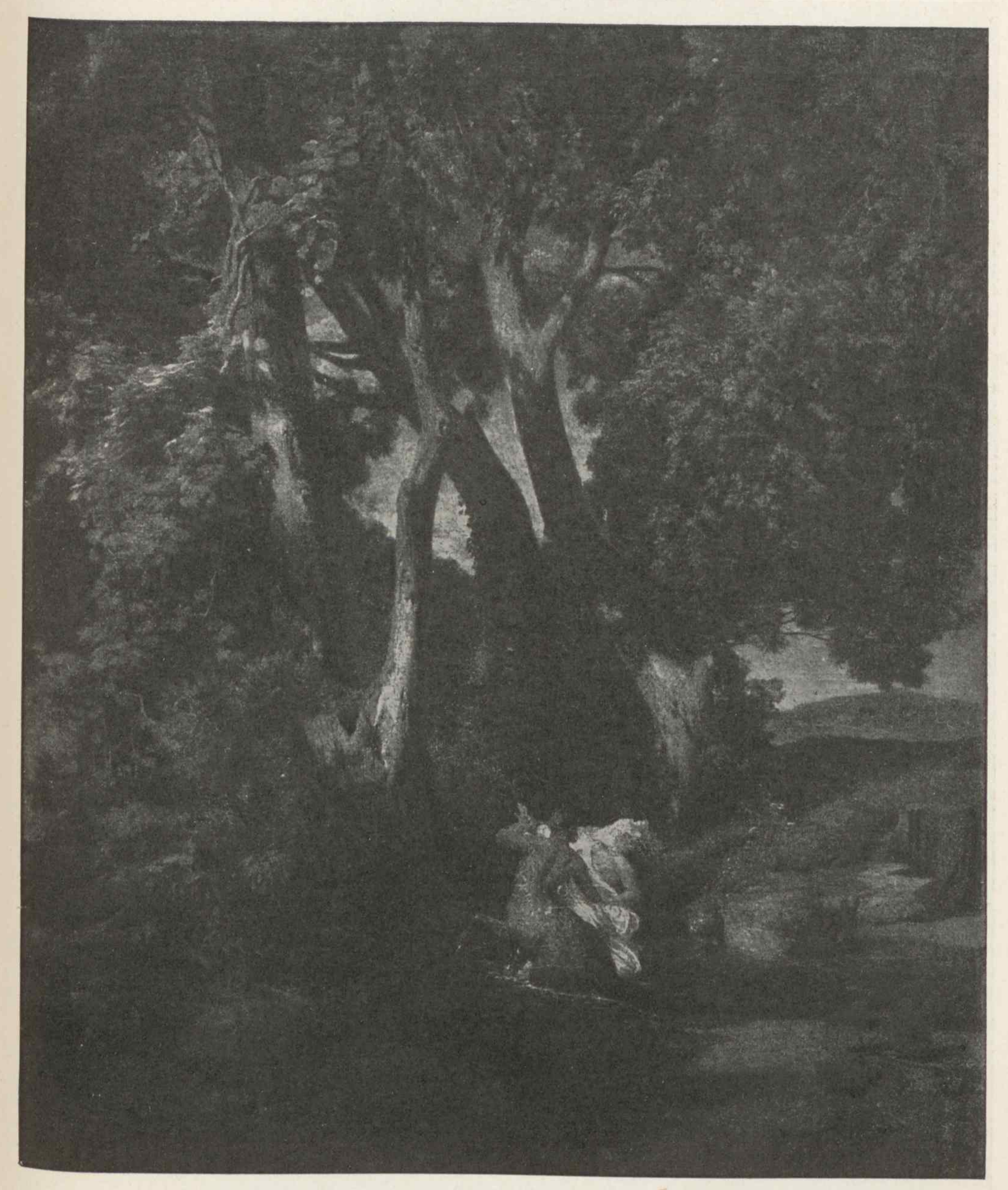
Adolph von Menzel: Friedrich der Große. Holzschnitt. 1878



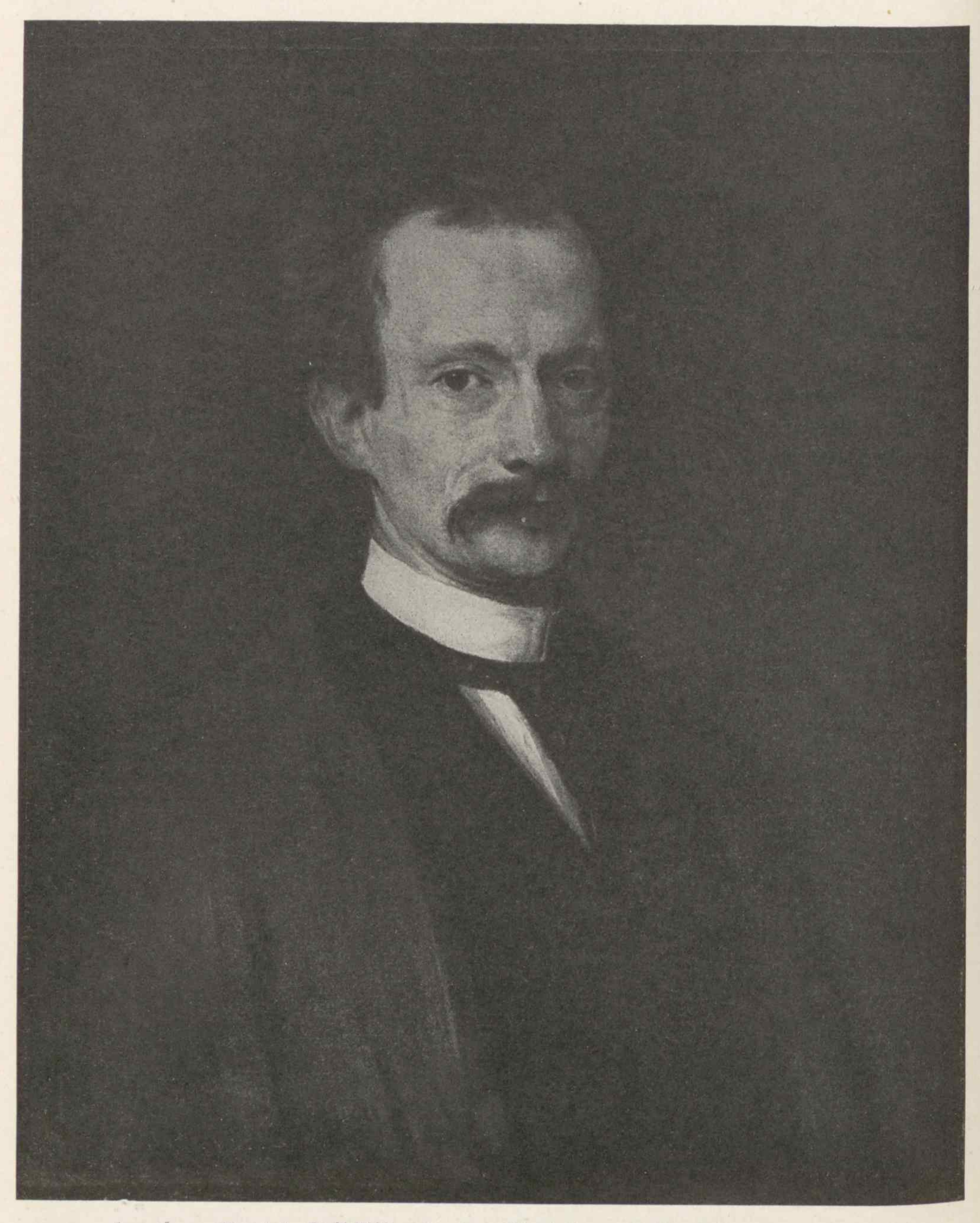
Adolph von Menzel: Tafelrunde in Sanssouci. Holzschnitt. 1840/41



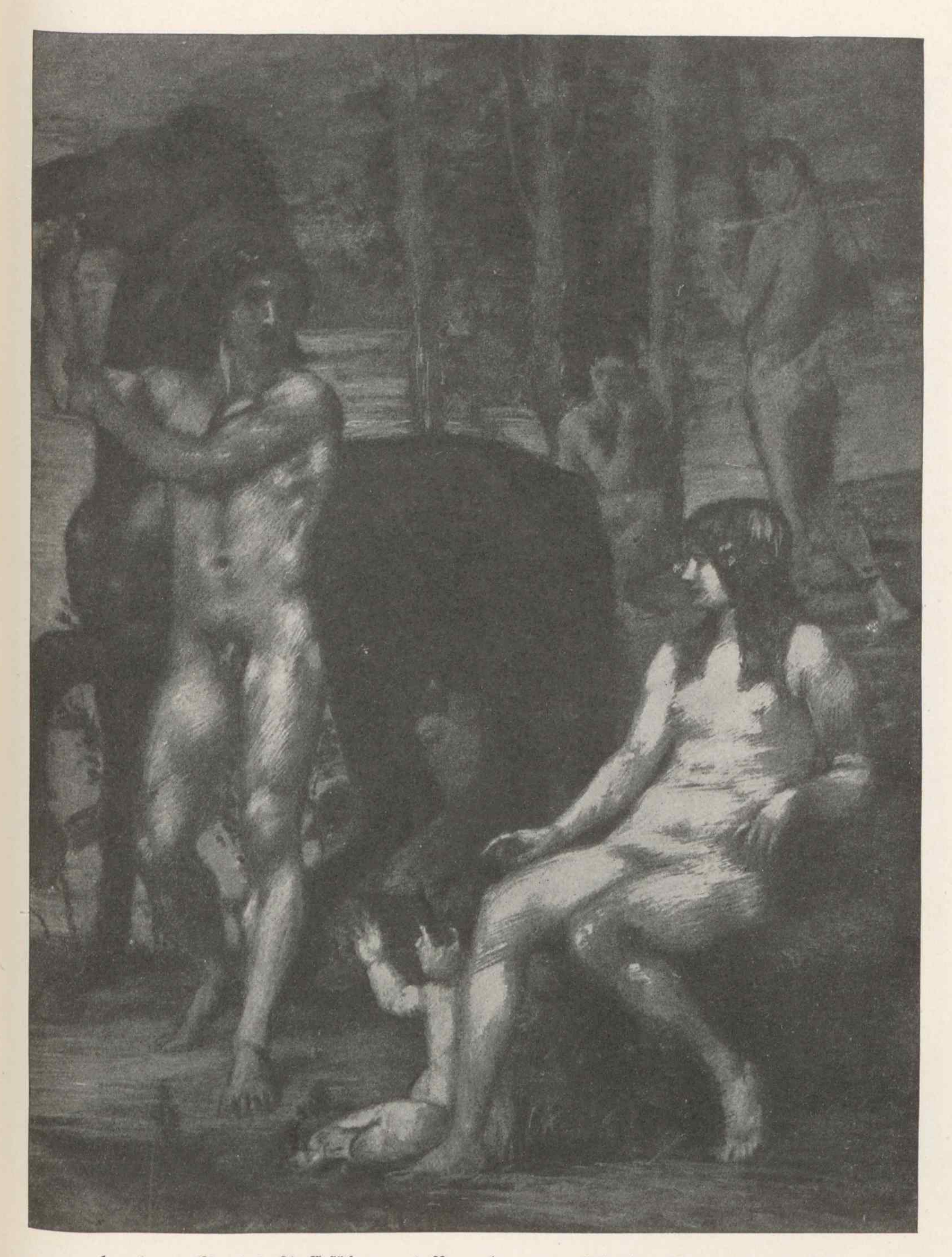
Anselm Feuerbach: Iphigenie. 1862. Darmstadt, Landesmuseum



Arnold Böcklin: Kentaur und Nymphe im Walde. 1856. Berlin, Nationalgalerie



Hans von Marées: Selbstbildnis. 1872. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum



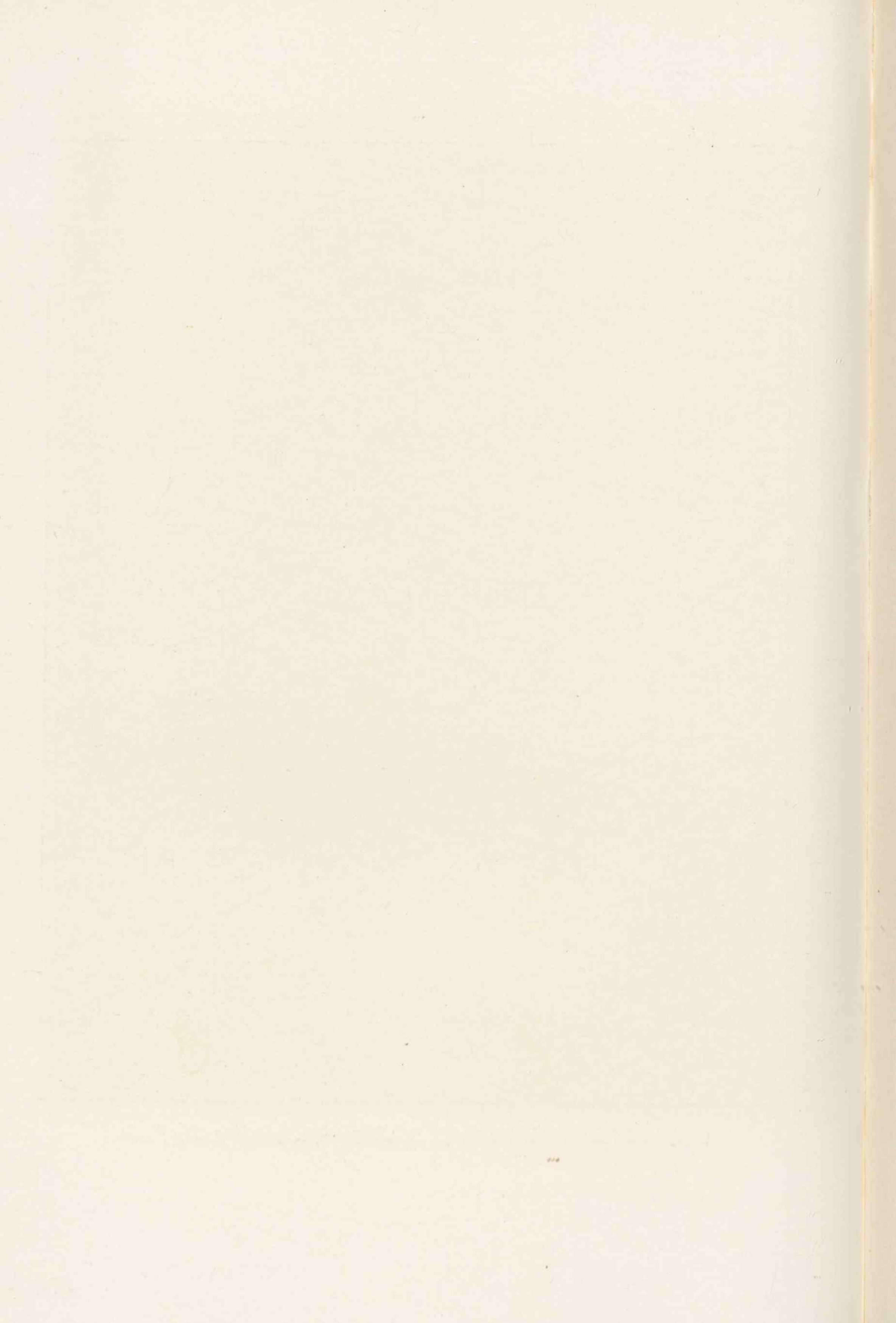
Hans von Marées: Rosseführer und Nymphe. 1883. München, Neue Staatsgalerie

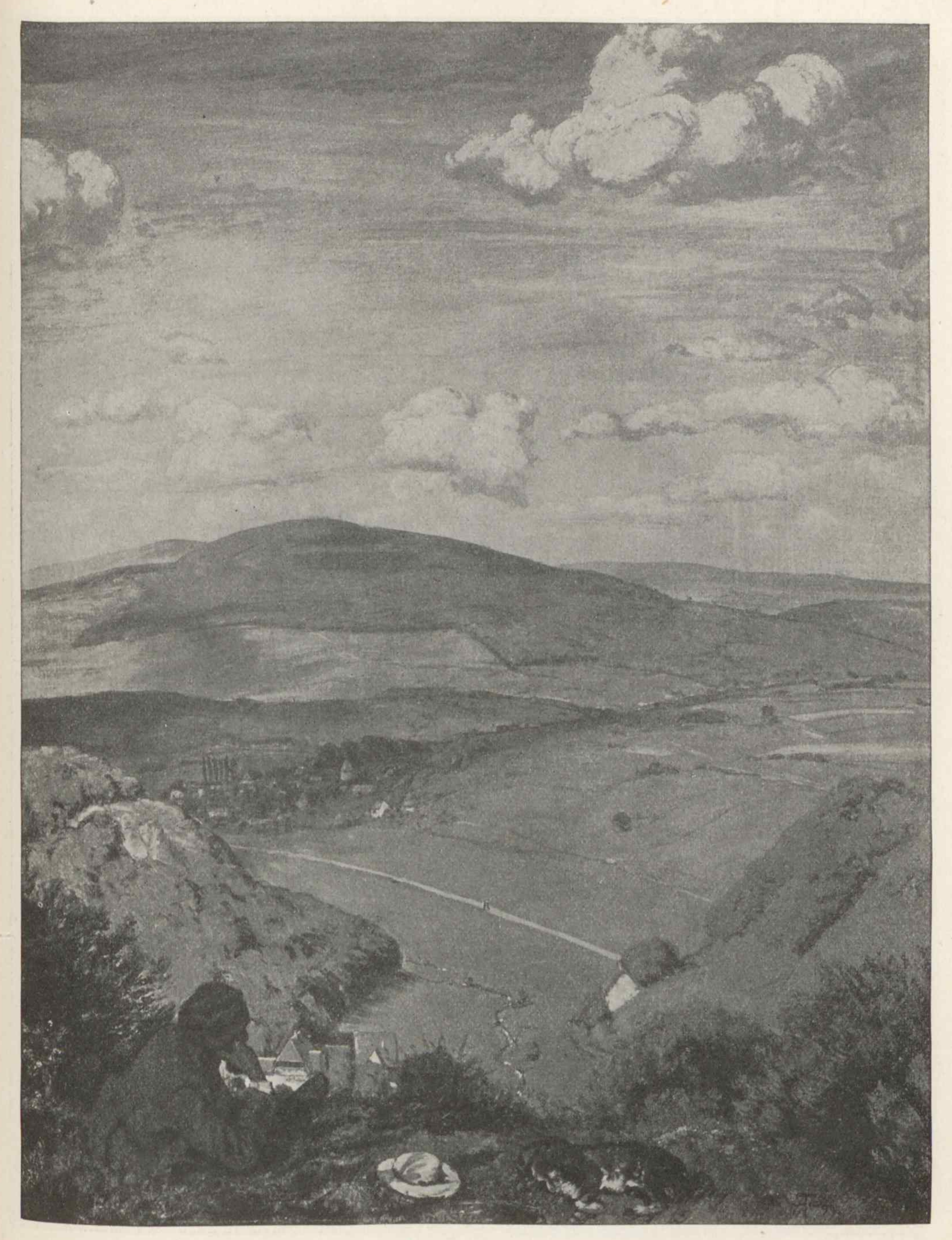


Wilhelm Leibl: Das ungleiche Paar. 1875/80. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

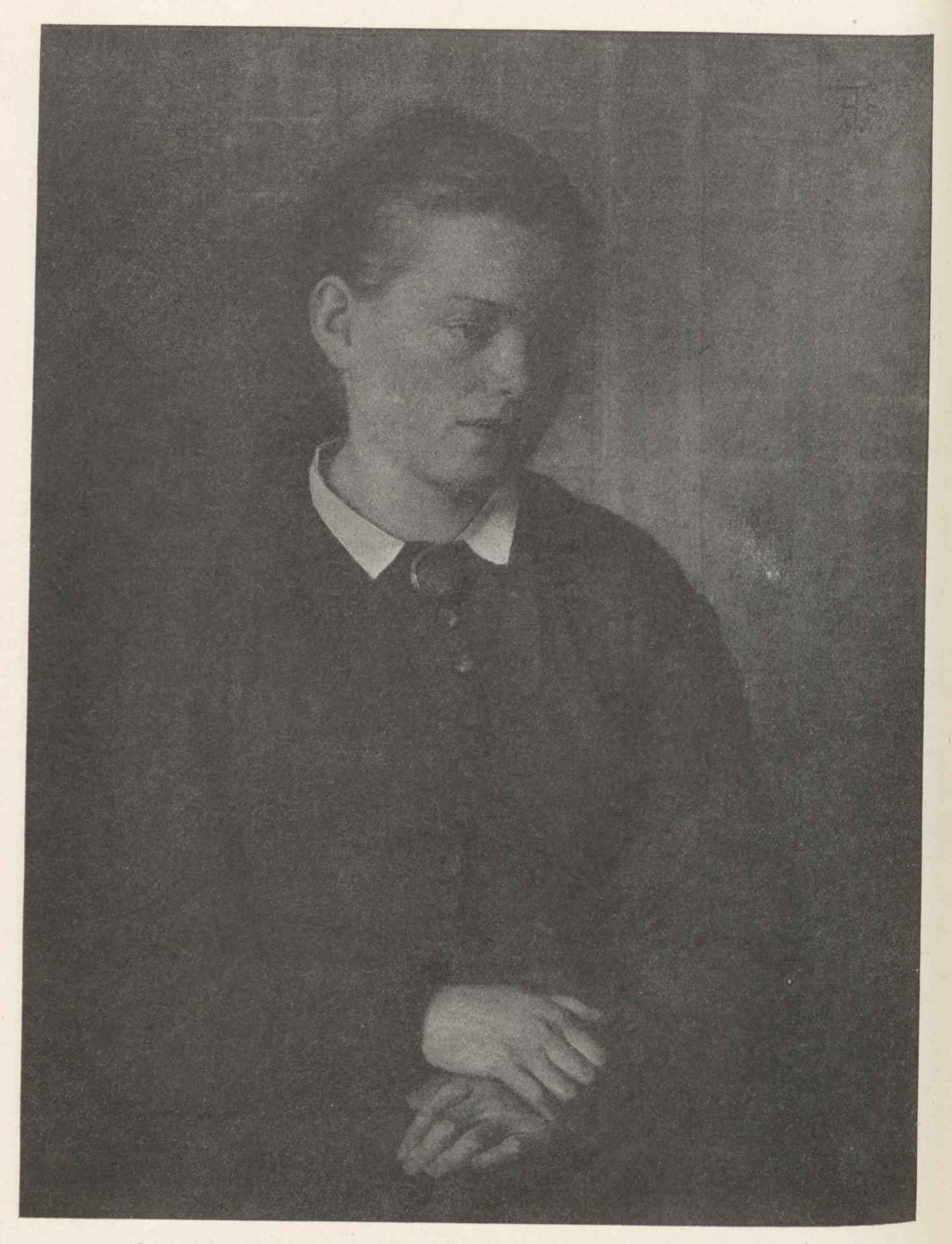


Wilhelm Leibl: Bildnis der Gräfin Treuberg. 1878. Hamburg, Kunsthalle

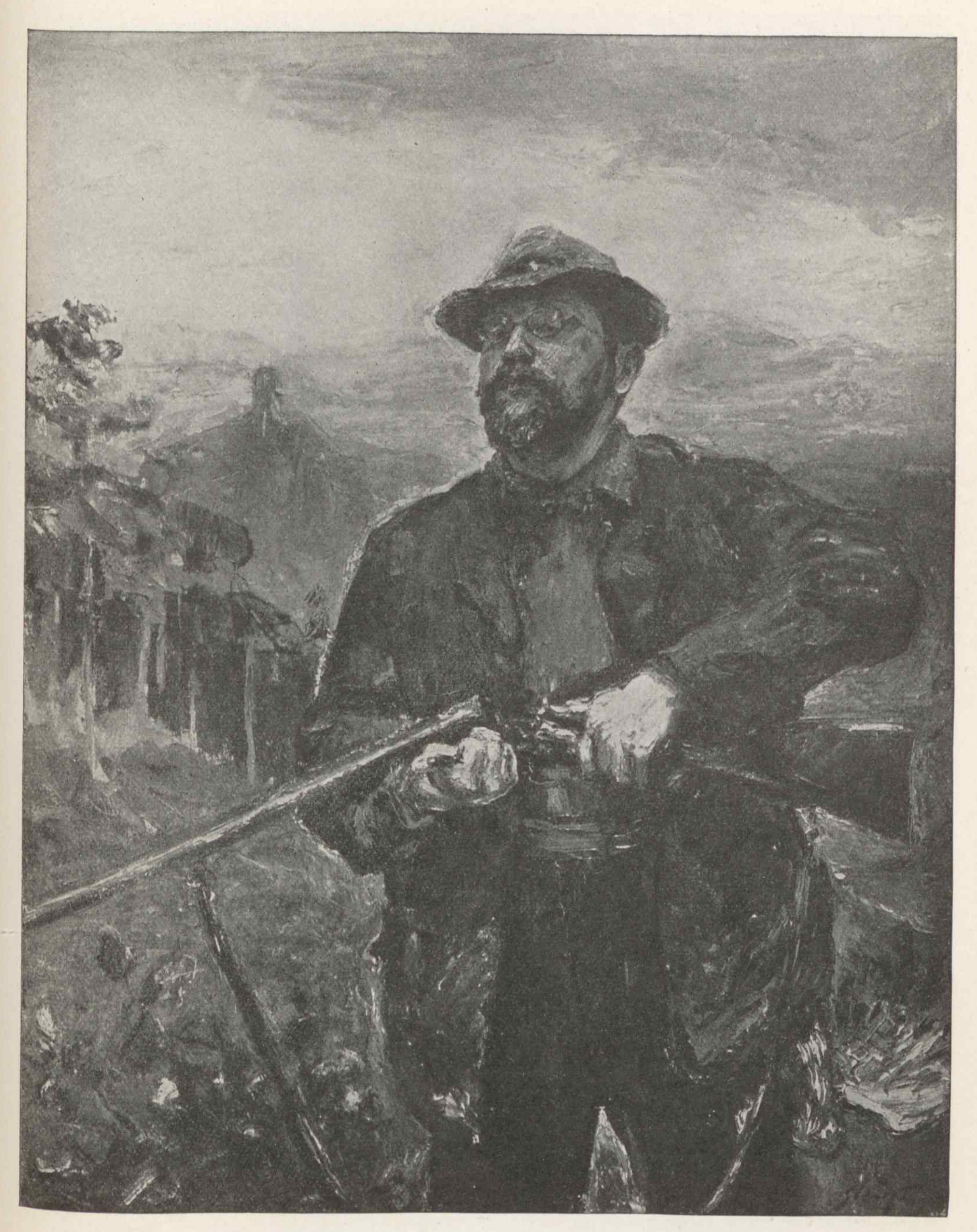




Hans Thoma: Taunuslandschaft. 1890. München, Neue Staatsgalerie



Hans Thoma: Die Schwester des Künstlers. 1871. Karlsruhe, Kunsthalle



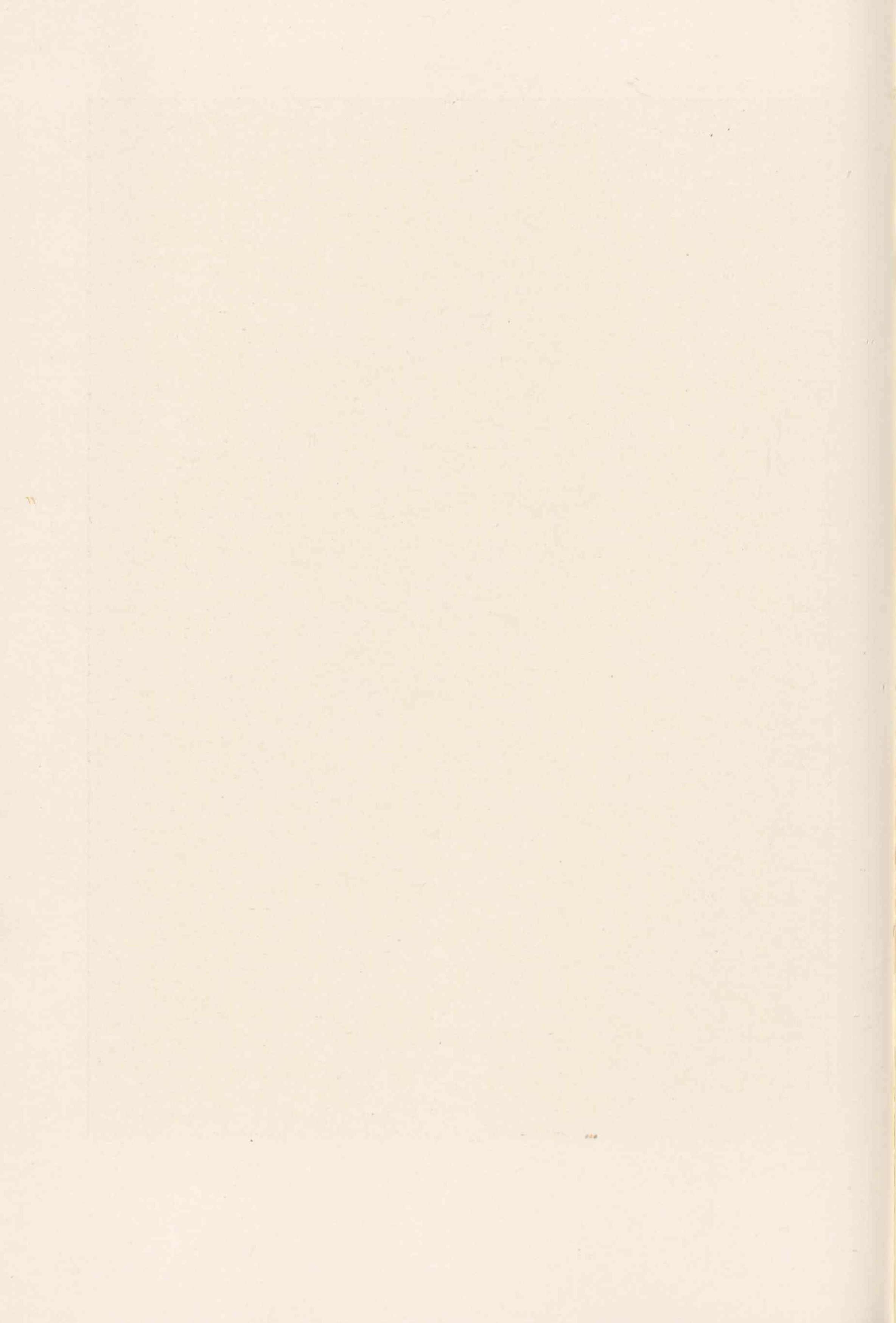
Max Slevogt: Selbstbildnis als Jäger. 1907. Privatbesitz

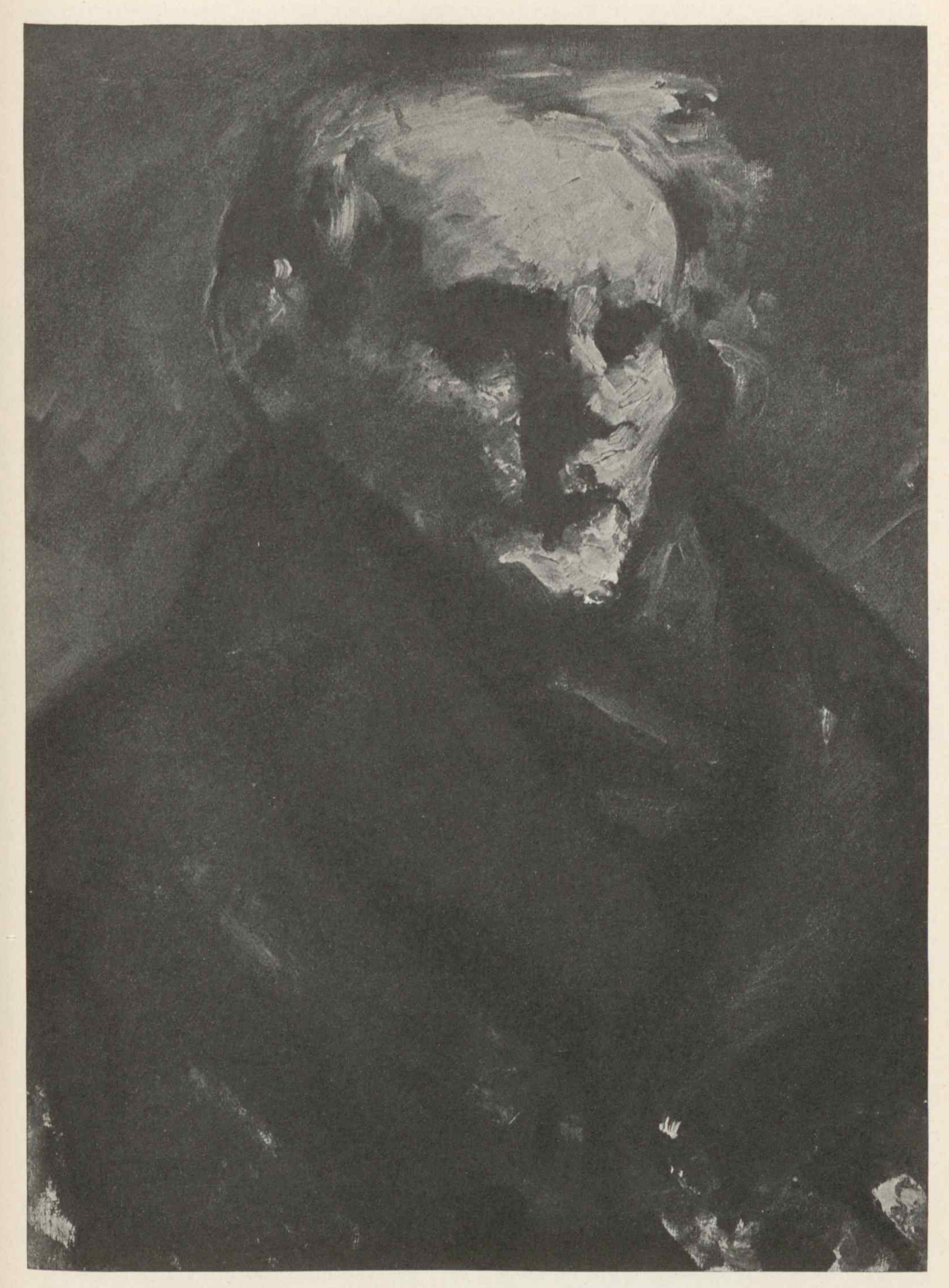


Max Slevogt: Hektor auf der Flucht. Steindruck. 1906

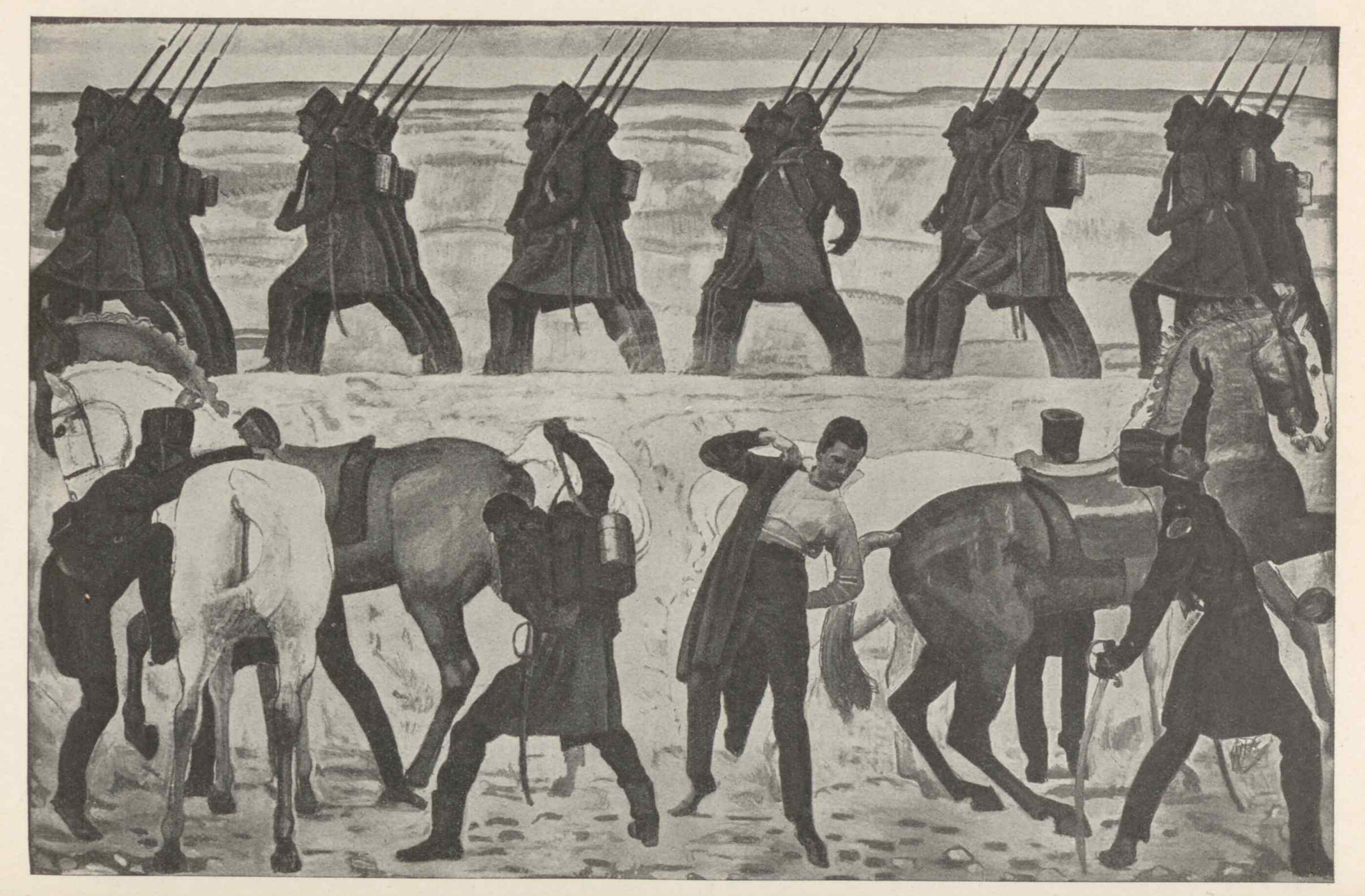
Tafel VIII

Lovis Corinth: Walchensee-Landschaft. 1920. Dresden, Gemäldegalerie

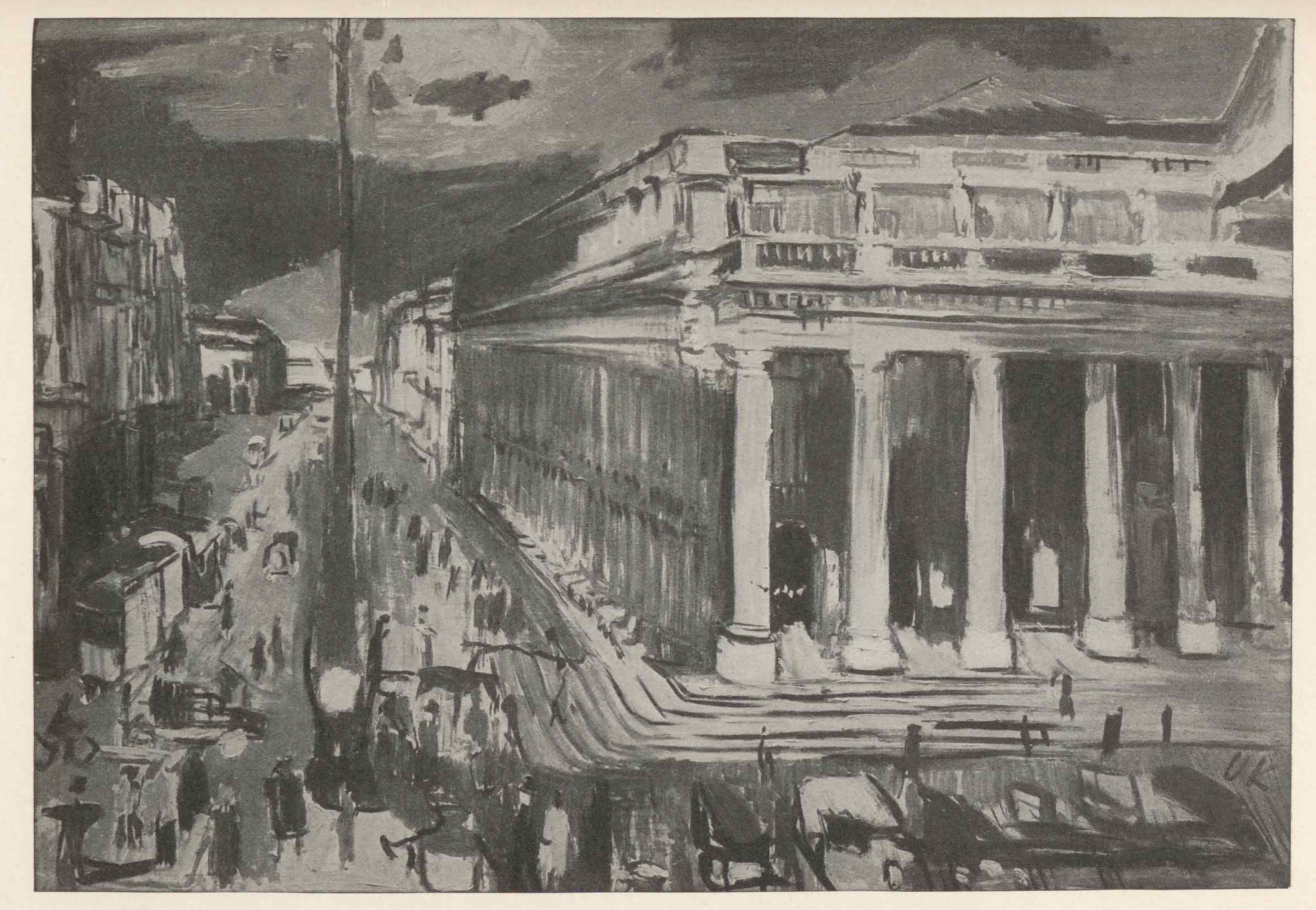




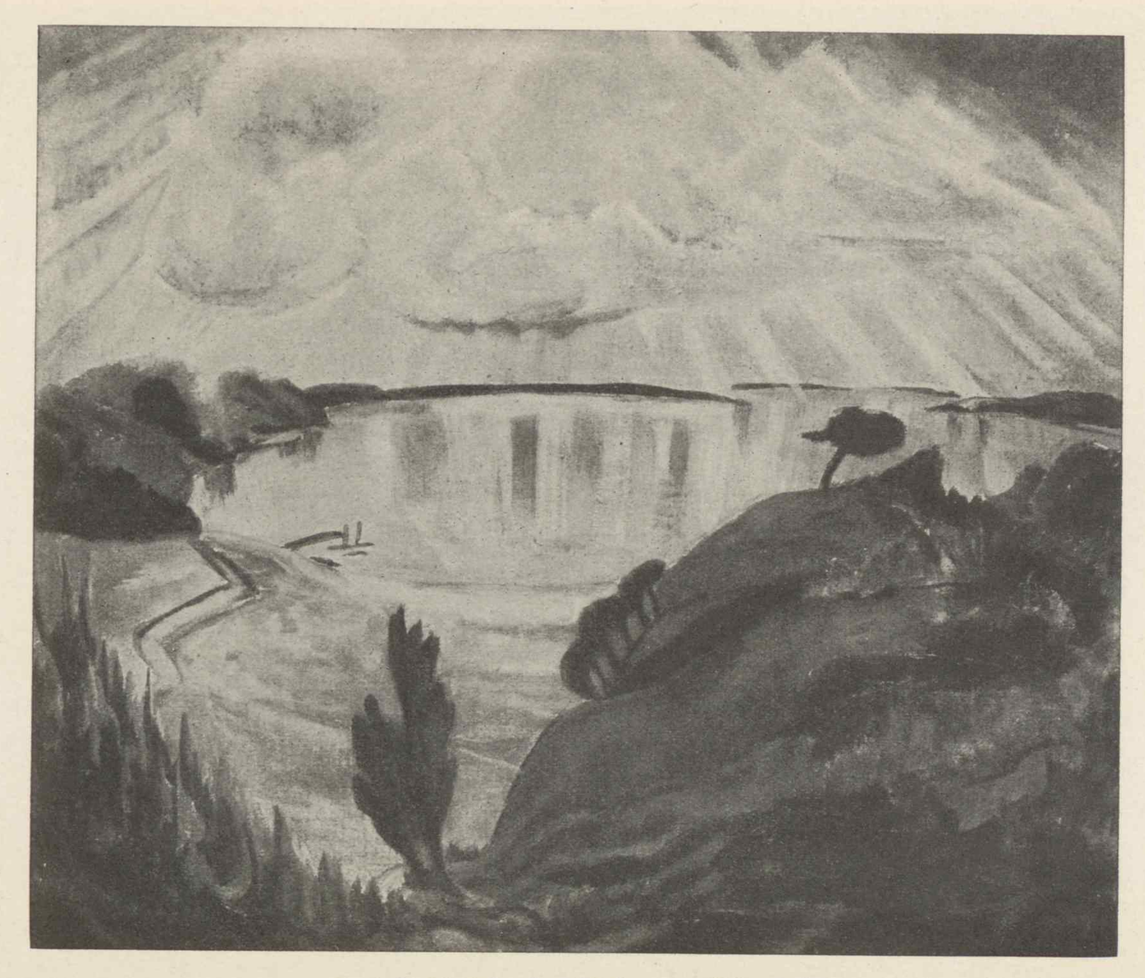
Lovis Corinth: Bildnis des Malers Bernt Grönvold. 1923. Bremen, Kunsthalle



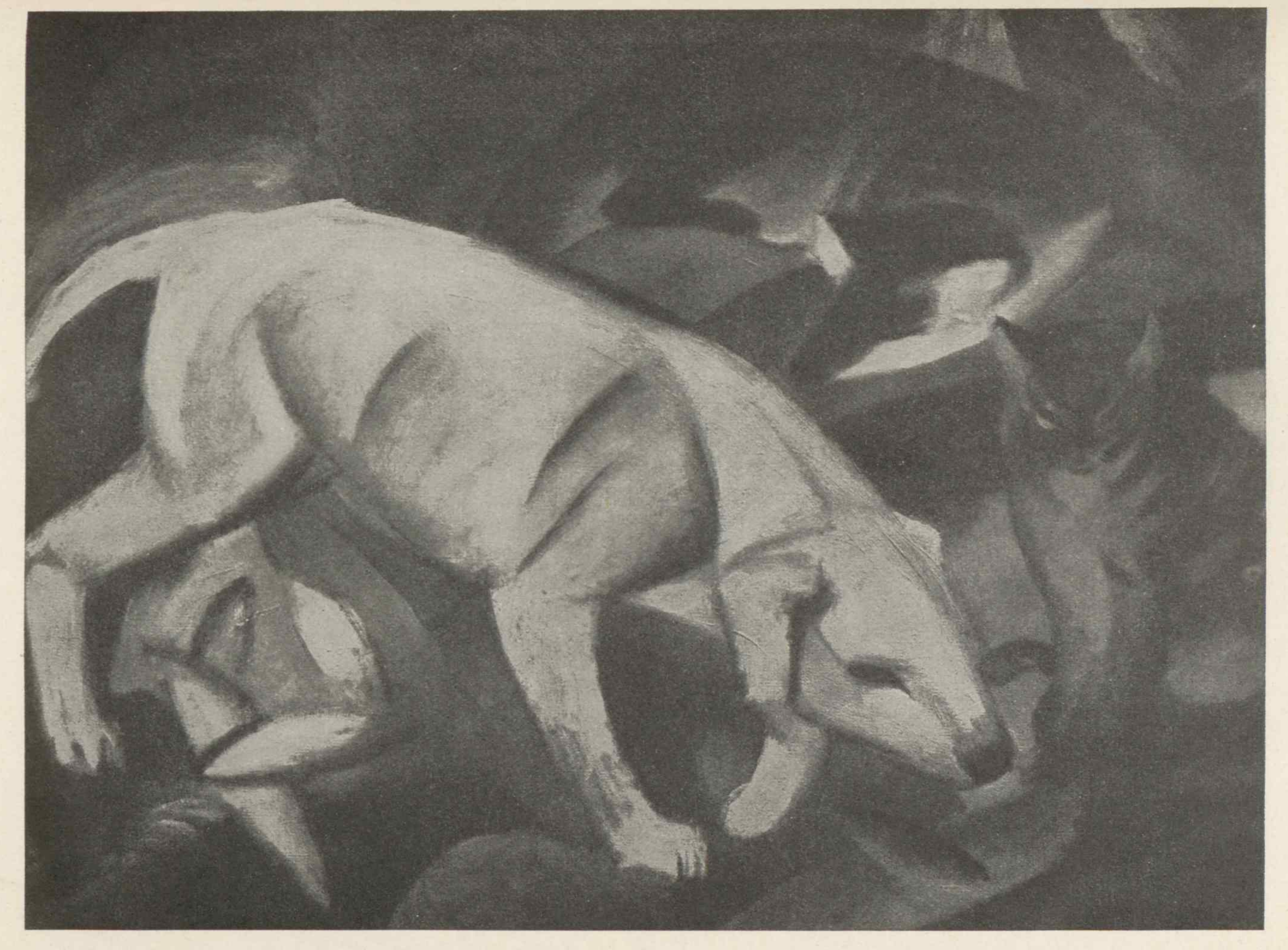
Ferdinand Hodler: Auszug der Jenenser Studenten. 1913. Jena, Universität



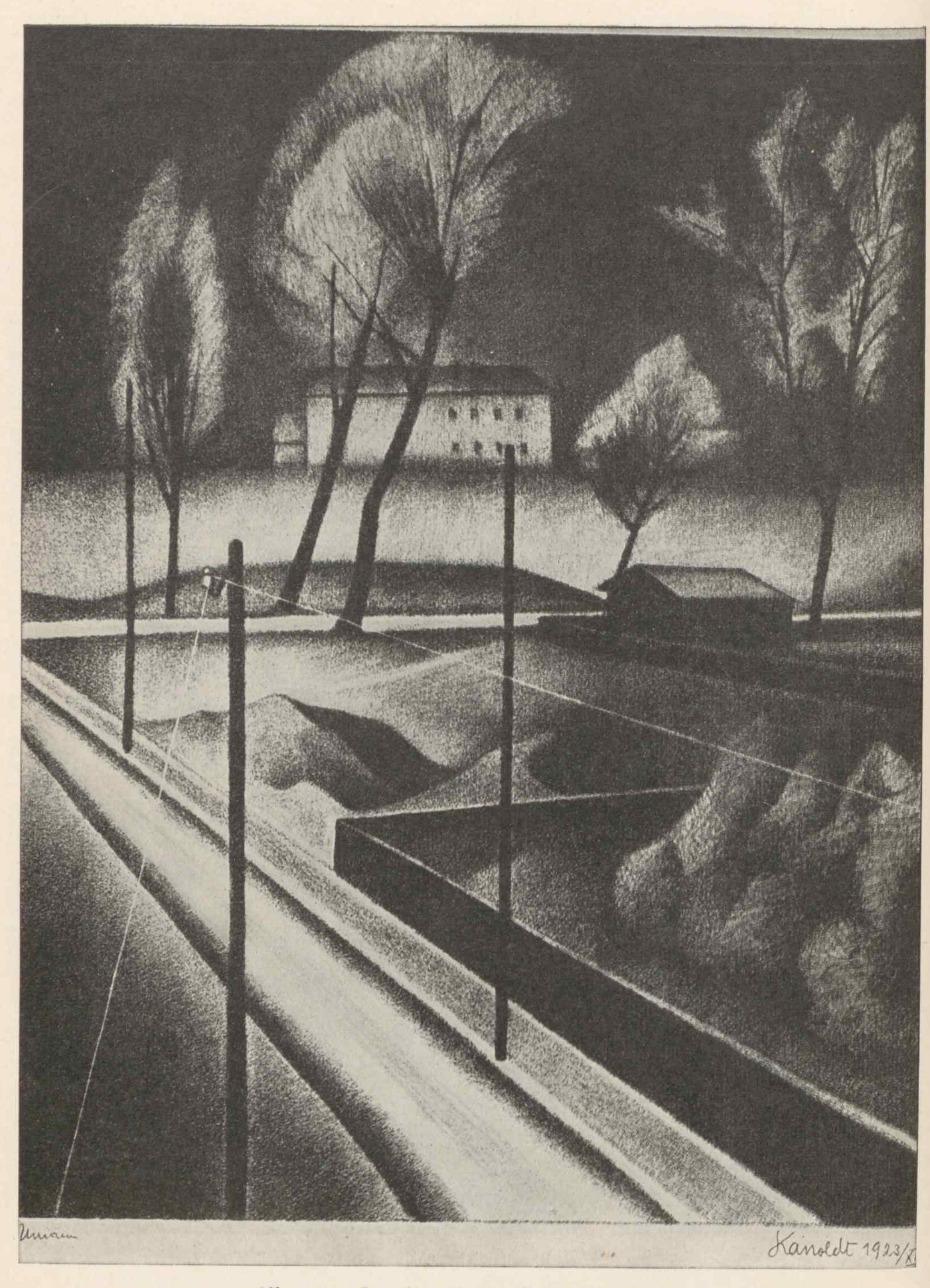
Oskar Kokoschka: Die Börse in Bordeaux. 1925. Berlin, Nationalgalerie



Erich Heckel: Fördelandschaft. 1921. Privatbesitz



Franz Marc: Hund, Fuchs und Katze. Um 1912. Mannheim, Kunsthalle



Alexander Kanoldt: Rauhreif. Steindruck. 1923

Künstler- und Ortsverzeichnis

Bemerkungen zu den einzelnen Abbildungen sind jeweils unter dem Namen des Künstlers zu finden, wenn kein Künstler bekannt ist, unter dem Namen des Ortes, in dem sich das betreffende Kunstwerk befindet.

C

D

G

H

bezeichnet den Höhepunkt mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Mit seinem Obergeschoß ahmt es die Form einer Basilika nach: an den „Seitenschiffen“ Propheten unter Kleeblattarkaden, am „Lichtgaden“ Apostel unter Rundbogen; auf der vorderen Schmalseite Anbetung der hl. drei Könige, denen sich Otto IV. anschließt. Das Werk wurde 1794 auf der Flucht vor den französischen Revolutionsarmeen auseinandergenommen und hat dabei eine Anzahl Figuren eingebüßt. Jetzige Länge des Schreins 1,80 m; Höhe 1,70 m, Höhe der Einzelfiguren ca. 30 cm.

St. Gereon, Inneres 63
Die Nischen des Untergeschosses von einem Zentralbau („Dekagon“) wahrscheinlich des 6. Jahrh. Ihm wurde im 11. und 12. Jahrh. ein langgestreckter Ostchor angefügt. Der Umbau des Hauptraumes begann 1219, 1227 wurde das Gewölbe geschlossen.

St. Maria im Kapitol, Inneres 73
Der Zusatz „im Kapitol“ ist erst seit den Romfahrten des kölnischen Erzbischofs und Kanzlers Barbarossas, Rainald v. Dassel, aufgekommen. Die Raumanlage ist durch die Weihe von 1065 datiert. Die Zeit der Wölbung von Chor und Querschiff ist unbestimmt, die frühgotische des Mittelschiffs wurde 1240 vollendet.

St. Martin, Äußeres 80
Neubau nach Brand von 1185, Chor 1207 vollendet. Das Langhaus benutzt ältere Bauteile; gewölbt 1230/40. Der (erneuerte) Spitzhelm des Turms entstammt dem 15. Jahrh.

Wallraf-Richartz-Museum:
Madonna (Lochner) 232

Königslutter
Klosterkirche, Kreuzgang 82
Von dem — aus dem nahen Süpplin(gen)burg stammenden — Kaiser Lothar 1135 als Grablege für sich und seine Verwandten gegründet. Die reiche Ornamentik an Chor und Kreuzgang offenbar durch Oberitaliener vermittelt.

Konrad von Soest, westfälischer Maler, zu Beginn des 15. Jahrh. tätig.
Kreuzigungsaltar (Niederwildungen) ... 224
Auf der Mitteltafel und den Innenseiten der Flügel Darstellungen des Lebens und Leidens Christi. Auf den Rückseiten der Flügel einzelne Heilige. Mitteltafel 192:308 cm.

Krafft, Adam, Bildhauer, geb. 1455/60 in Nürnberg, gest. um die Wende 1508/09 in Schwabach. In Nürnberg tätig.
Relief an der Nürnberger Stadtwage 202
Das Relief (Breite ca. 1½ m) trägt die Inschriften: „Anno 1497“ und „Dir als (= ebenso wie) einem andern“.

Krakau
Dom: Grabplatte Kasimirs IV. (Stoß) . 195
Marienkirche, Hochaltar (Stoß) 193, 194

Krebs, Konrad, Baumeister, geb. 1492 wahrscheinlich in Büdingen (Hessen), gest. 1540 in Torgau.
Schloß Hartenfels in Torgau 158
Sicher war ein Vierflügelbau um einen quadratischen Hof geplant, die Mitten der Flügel betont; der Treppenturm hätte dem Eingang gegenüber gelegen. Nur Ost- und Nordflügel ausgeführt, an den anderen Seiten unregelmäßige ältere Bauten. Im Ostflügel wird fast das ganze Geschoß über der Außengalerie von einem großen Saal eingenommen. Die Mauerflächen trugen architektonische Malereien, die Wände des Inneren Gemälde von Cranach und seinen Schülern.

Kremsmünster
Stiftskirche: Tassilo-Kelch 61
Von Tassilo dem neugegründeten Kloster Kremsmünster geschenkt. Kupfer, vergoldet und nielliert. Höhe 27 cm.

Krüger, Franz, Maler und Lithograph, geb. 1797 in Groß-Badegast bei Köthen, gest. 1857 in Berlin, dort seit 1812 tätig.
Ausritt des Prinzen Wilhelm (Berlin) .. 386
31:24 cm.

Krumper, Hans, Bildhauer und Baumeister, geb. um 1570 in Weilheim, gest. 1634 in München. In München tätig.
Patrona Bavariae (München) 220
Überlebensgroße Bronzefigur an der Münchener Residenz-Fassade.

Kulmbach, Hans Sueß von, Maler, geb. um 1480 wahrscheinlich in Kulmbach, gest. 1522 in Nürnberg, Schüler Dürers.
Bildnis eines jungen Mannes (Berlin) Tf. IV
41:29 cm.

L

Landshut
St. Martin: Madonna (Leinberger) 208

Langhans d. Ä., Karl Gotthard, Baumeister, geb. 1732 in Landeshut (Schlesien), gest. 1808 in Grüneiche bei Breslau. In Schlesien, seit 1788 auch in Berlin tätig; dort Direktor des Oberhofbauamts.
Brandenburger Tor in Berlin 353
Die Reliefs der Durchfahrten und der Metopen wie die bekrönende Viktoria von Schadow (1794).

Lehmbruck, Wilhelm, Bildhauer und Radierer, geb. 1881 in Duisburg, gest. 1919 in Berlin. In Paris, Zürich und Berlin tätig.

M

N

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

DIE PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit

Von Eckart von Sydow

539 Abbildungen, 12 Tiefdruck-, 12 Farbentafeln, viele Doppeltonbilder, 118 Seiten Text, 70 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

Die Kunst des alten Orients

Von Heinrich Schäfer und Walter Andrae

757 Abbildungen, 24 Tiefdruck-, 12 farbige, 40 Duplex-Tafeln, 34 Textabbildungen, 168 S. Text, 126 S. Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)

Von Gerhart Rodenwaldt

608 Abbildungen, 28 Tiefdruck- und 15 farbige Tafeln, 14 Textabb., 88 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

Die Kunst Indiens, Chinas und Japans

Von Otto Fischer

460 Abbildungen, 28 Tiefdrucktafeln und 17 mehrfarbige Tafeln, 138 Seiten Text, 62 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

Die Kunst des Islam

Von Heinrich Glück und Ernst Diez

522 Abbildungen, 24 Tiefdrucktafeln und 13 mehrfarbige Tafeln, 110 Seiten Text, 80 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

Die Kunst des frühen Mittelalters

Von Max Hauttmann

610 Abbildungen, 32 Tiefdrucktafeln und 12 mehrfarbige Tafeln, 148 Seiten Text, 68 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

Die Kunst der Gotik

Von Hans Karlinger

558 Abbildungen, 14 mehrfarbige und 32 Tiefdrucktafeln, 138 Seiten Text, 72 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.

Die Kunst der Frührenaissance in Italien

Von Wilhelm von Bode

456 Abbildungen, 22 Tiefdruck-, 12 mehrfarbige und 6 Offset-Tafeln, 156 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

Die Kunst der Hochrenaissance in Italien

Von Paul Schubring

536 Abbildungen, 23 Tiefdruck- und 26 mehrfarbige Tafeln, 105 Seiten Text, 36 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

Die Kunst der Renaissance in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich usw.

Von Gustav Glück

550 Abbildungen, 19 Tiefdruck-, 8 Offset- und 21 mehrfarbige Tafeln, 94 Seiten Text, 52 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

Die Kunst des Barock

Von Werner Weisbach

404 Abbildungen, 24 Tiefdruck-, 5 mehrfarbige und 15 Offset-Tafeln, 114 Seiten Text, 48 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.

Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts

Von Max J. Friedländer

266 Abbildungen, 26 Tiefdruck-, 14 mehrfarbige und 8 Offset-Tafeln, 44 Seiten Text, 22 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 34 M, in Halbleder 38 M.

Die Kunst des Rokoko

Von Max Osborn

487 Abbildungen, 24 Tiefdrucktafeln, 4 Offset- und 24 mehrfarbige Tafeln, 123 Seiten Text, 55 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.

Die Kunst des Klassizismus und der Romantik

Von Gustav Pauli

347 Abbildungen, 24 Tiefdruck-, 11 mehrfarbige und 8 Offset-Tafeln, 141 Seiten Text, 34 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.

Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert

Von Emil Waldmann

410 Abbildungen, 20 Tiefdruck-, 20 mehrfarbige und 10 Offset-Tafeln, 179 Seiten Text, 45 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts

Von Carl Einstein

176 Seiten Text, 32 Seiten Katalog und Register, 387 Abbildungen, 20 Tiefdrucktafeln und 20 mehrfarbige Tafeln. In Halbleinen 43 M, in Halbleder 48 M.

★

Geschichte der graphischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart

Von Elfried Bock

614 Abbildungen, 15 farbige, 4 einfarbige und 15 Tiefdrucktafeln, 122 Textseiten, 57 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

Die Baukunst der neuesten Zeit (2. veränderte Auflage)

Von Gustav Adolf Platz

450 Abbildungen, 8 farbige und 20 Tiefdrucktafeln, 199 S. Text, 42 S. Katalog und Register, 55 S. Grundrisse, Pläne und Entwürfe. In Halbleinen 40 M, in Halbleder 45 M.

Wohnräume der Gegenwart

Von Gustav Adolf Platz

387 Abbildungen und 15 farbige Tafeln, 192 Seiten Text, 21 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 34 M, in Halbleder 38 M.

Kunst und Kultur von Peru

Von Max Schmidt

831 Abbildungen und 18 farbige Tafeln, 122 Seiten Text, 44 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.

Kunstgeschichte des Möbels (3. veränderte Auflage)

Von Adolf Feulner

664 Abbildungen im Text, 16 Tiefdruck- und 9 farbige Tafeln, 776 Textseiten, 51 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 45 M, in Halbleder 50 M.

Die Architektur der deutschen Renaissance

Von Carl Horst

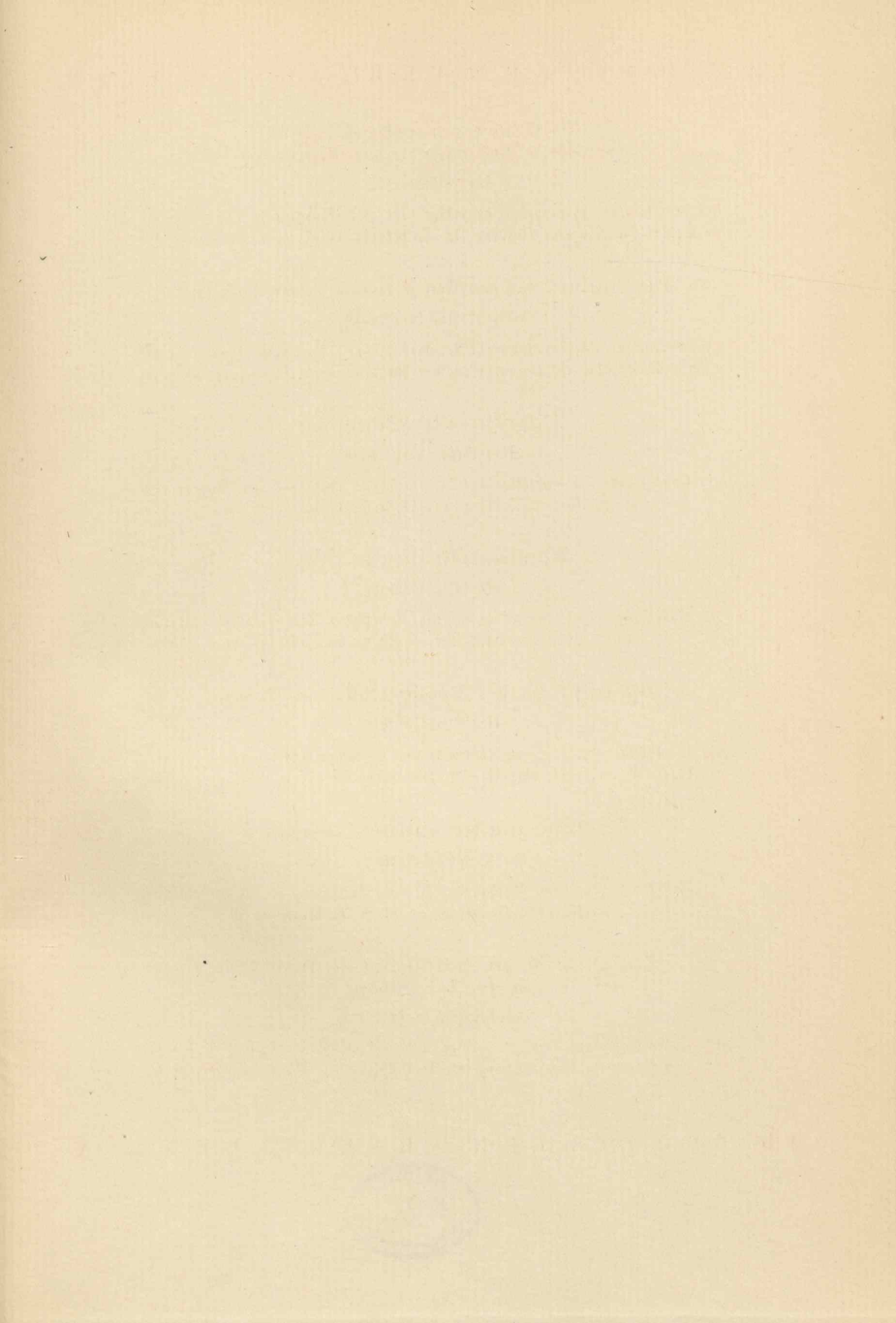
217 Abbildungen und 16 Tiefdrucktafeln, 311 Textseiten, 16 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 25 M, in Halbleder 28 M.

Das Porzellan der europäischen Manufakturen im 18. Jahrhundert

Von Friedrich H. Hofmann

567 Abbildungen im Text, 16 farbige und 8 Kupfertiefdrucktafeln, 518 Textseiten, 20 Seiten Katalog und Register. In Halbleinen 50 M, in Halbleder 55 M.

IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN




BIBLIOTEKA
K.U.L.

